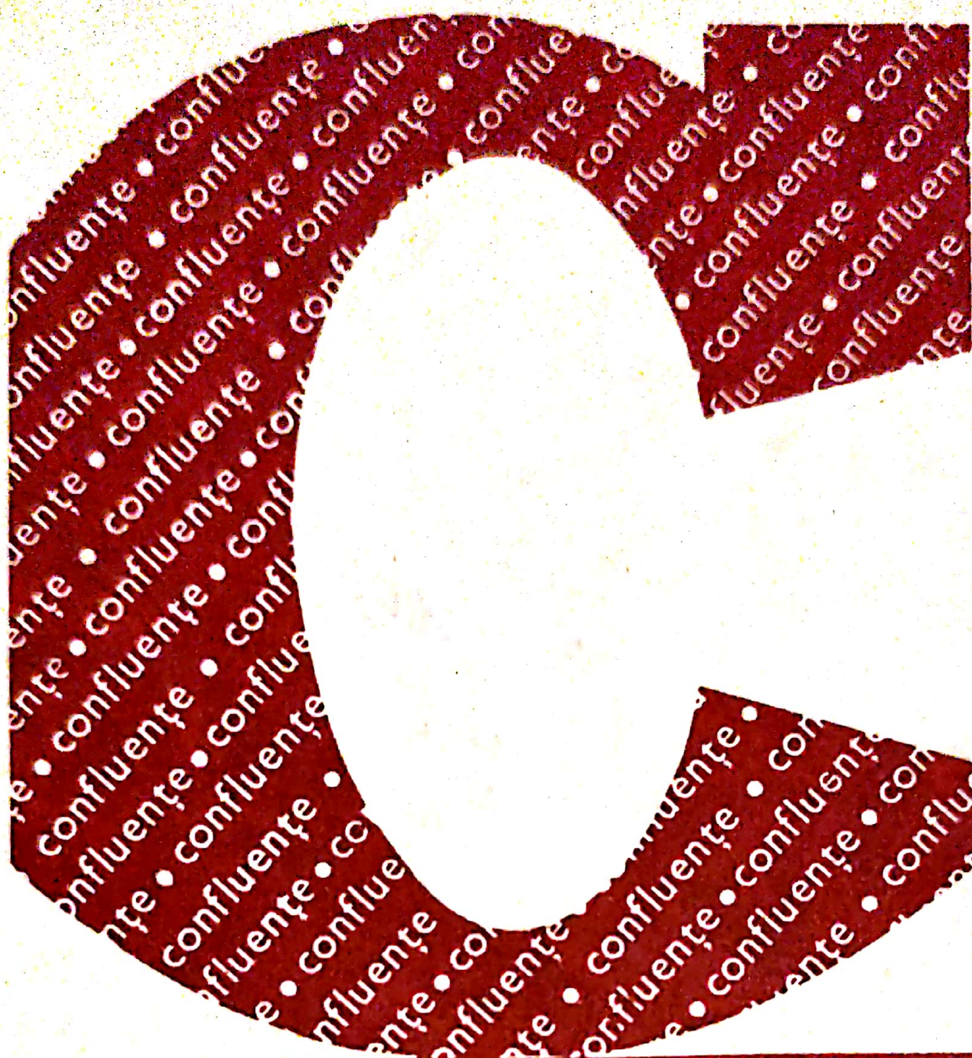



ION ROMAN

# ECOURI GOETHEENE ÎN CULTURA ROMÂNĂ



ION ROMAN

# ECOURI GOETHEENE ÎN CULTURA ROMÂNĂ



EDITURA MINERVA
București, 1980

## CUVÎNT ÎNAINTE

### I

*Aspirațiile spre universalitate ale unei culturi naționale și drepturile de cetate ale acesteia în cultura lumii sînt confirmate, evident, în primul rînd de contribuțiile ei la îmbogățirea tezaurului comun al umanității. Importanța acestor contribuții derivă din valoarea lor și din nota lor originală, specifică. Ambele elemente — valoarea și originalitatea — implică ideea de relație, întrucît se stabilesc în raport de o sumă de criterii (estetice, cînd e vorba de artă), respectiv, prin confruntarea cu trăsăturile de asemenea specifice ale altor valori. Intervine însă și un al treilea factor, inovația, a cărui însemnătate a fost puternic reliefată în cadrul recentei discuții despre protocronism și sincronism. Inovația constituie și în sine o realizare relevabilă, deoarece atestă cu maximă evidență forța creatoare înnoitoare a unei personalități sau a unui popor. Principalul merit al amintitei discuții, purtate în jurul unor inițiative anticipative ale literaturii române, rezidă în spulberarea prejudecății, cîtă mai subzistă, că literatura noastră a așteptat semnale venite de aiurea, pentru a păși pe o treaptă nouă. Faptul că unele dintre probele propuse pentru demonstrarea a ceea ce a fost numit protocronismul românesc au putut fi contestate nu afectează fondul chestiunii, ci doar previne împotriva exagerărilor și, am adăuga, împotriva unor aprecieri unilaterale. Una dintre exagerări ar consta în deprecierea studiului comparativ al literaturii și în suspectarea oricărei cercetări în direcția identificării unor izvoare. In cursul dezbaterii despre protocronism, această exagerare nu*

s-a produs propriu-zis, totuși opunerea noțiunilor de „protocronism“ și „influență“ a apărut ca posibilă. Dacă nu considerăm cele două noțiuni într-un sens absolut, o asemenea opoziție nu există. Inovația, chiar cea mai îndrăzneață, nu funcționează în gol, ci presupune o raportare. Clasicismul francez s-a constituit, declarat, pornind de la clasicitatea antică, însă a devenit cu totul altceva, ceva nou. Romantismul a apărut ca o reacție agresivă împotriva clasicismului, dar între cele două mișcări literare s-au menținut și unele puncte de contact. Exemplele s-ar putea înmulți. Inovația, invenția, așadar și protocronismul au un caracter relativ și un sens foarte larg. Românii n-au „inventat“ romantismul, dar l-au înnoit, dîndu-i o coloratură energic patriotică.

Studiul comparativ al literaturii nu numai că nu intră în conflict cu relevarea inovațiilor, a realizărilor protocronice, a originalității, ci îi oferă argumente dintre cele mai solide. Împrumutul însuși, ca preluare intenționată a unui motiv sau a unui episod, a unei teme, a unui subiect, a unei forme, poate fi punctul de plecare pentru o operă unică, pe de-a-ntregul personală, de o valoare fără egal. Shakespeare a dezvoltat în Romeo și Julieta prelucrarea unui nuvele italiene din Renaștere, menținînd liniile conflictului, locul evenimentelor, numele personajelor. Cercetătorul nu va ignora acest lucru, dar paralela pe care o va face va evidenția cu atît mai mult valoarea tragediei shakespeariene.

Cel mai strălucit exemplu în această direcție îl oferă însăși opera lui Goethe. Nu numai valoarea, ci și noutatea acestei opere, sub infinite aspecte, se află mai presus de orice discuție. Dar cîte dintre marile creații goetheene pornesc de la modele străine! În Suferințele tînărului Werther, subiectul s-a filtrat dintr-o trăire proprie, însă forma de roman epistolar este cea a Noii Heloise de J. J. Rousseau; Ifigenia în Taurida reia tragedia cu același titlu de Euripide; Faust are o îndelungată istorie pregoetheană. Ca formă, poemul Hermann și Dorothea e o replică la idila Luise de Johann Heinrich Voss, care i-a sugerat poetului valorificarea hexametrului anticilor într-o epopee modernă; Reineke Vulpoiul repovestește Romanul vulpii, vechi de cîteva sute de ani

*și prelucrat la răstimpuri de diverși autori din diverse țări.* În Elegii romane, Epigrame venețiene *și o serie de poeme rodește înrîurirea clasicismului grec și latin, în* Divanul occidental-oriental, *cea a poeziei Orientului (Hafiz). Aria influențelor și a împrumuturilor, incluzînd de asemenea poezia neogreacă, literatura spaniolă, poezia chineză, este în opera lui Goethe uriașă, precum uriaș a fost efortul său creator de a reuni elemente atît de variate într-o sinteză ce-i poartă pecetea neconfundabilă. Într-o convorbire cu Eckermann, poetul declara: „Desigur, cu toții aducem aptitudini personale, dar evoluția ne-o datorăm miilor de înrîuriri ale unei lumi mari, din care ne însușim ceea ce putem și ceea ce e pe măsura noastră. Datorez mult grecilor și francezilor, am devenit infinit dator lui Shakespeare, lui Sterne și lui Goldsmith. Numai că prin aceasta izvoarele culturii mele nu sînt epuizate; n-am mai termina niciodată și nici n-ar fi necesar. Principalul este să ai un suflet care iubește adevărul și-l preia de oriunde-l găsește.“ Pentru Goethe, înrîurirea e un act fertil în planul culturii, nu imitație. Este totodată și un act de integrare în cultura lumii celei mari. Prin Goethe, literatura germană, tributară multă vreme altor literaturi — franceză, engleză, italiană — s-a maturizat și și-a cucerit o faimă internațională, oferind la rîndu-i modele și sugestii scriitorilor de peste hotare. Dar prin Goethe, literatura germană, matură și conștientă de sine, s-a dovedit mai receptivă ca niciodată față de ecourile cele mai diverse venite de departe, în timp și spațiu. Fenomenul nu are nimic contradictoriu. Integrarea în literatura universală este un proces complex, în care schimburile se fac în ambele sensuri. O literatură națională se universalizează atît prin ceea ce oferă, cît și prin ceea ce primește. Originalitatea ei se manifestă prin ceea ce creează, în succesiunea generațiilor, datorită acumulărilor proprii condiționate de factori interni (geniu național, istorie), dar și prin modul, de asemenea creator și specific, în care asimilează literatura lumii. Traducerile nu fac o literatură, spunea cu îndreptățire Mihail Kogălniceanu. Nici lectura unor biblioteci întregi nu face o literatură, nu face nici măcar un scriitor. Însă și tradu-*

*cerile, şi lectura în original a unor opere străine sînt indispensabile pentru un scriitor şi pentru o literatură. Chiar şi imitaţia poate fi de folos debutantului şi literaturii începătoare. Pentru scriitorul format şi pentru literatura maturizată, pericolul imitaţiei nu mai există. Atunci, înrîurirea devine asimilare.*

*În perioada literaturii române pe care obişnuim a o numi a „marilor clasici", creaţia noastră literară se află în deplină şi superbă maturitate. Atunci se formează şi creează cel mai „universal" poet român, Mihai Eminescu. Autorul* Luceafărului *continuă, pe o treaptă superioară, tradiţia naţională, se inspiră, ca şi înaintaşii săi, din folclor şi din cronicari, preia chiar şi unele forme şlefuite mai înainte, dar, totodată, se arată a fi spiritul cel mai deschis spre valorile culturii universale. Cel ce parcurge opera lui publicată şi, mai ales, postumele sale, caietele de proiecte şi însemnări este impresionat de cîmpul uriaş spre care-şi îndrepta privirile. Interesul neostoit al poetului a fost atras de Grecia antică, de Egipt şi India, de filozofia germană, de Shakespeare, de romantici, de Schiller şi Goethe. Eminescu a publicat o singură tălmăcire propriu-zisă (*Mănuşa *de Schiller), dar a tradus, parcă numai pentru sine, fragmente din Homer, Horaţiu şi Ovidiu, din poezia arabă şi spaniolă, poezii de Schiller, Goethe, Lenau, Victor Hugo etc., texte din Kant şi Schopenhauer; a valorificat în opera sa idei, sugestii, motive felurite. Acesta nu este ecletism, ci, întocmai ca la Goethe, expresia tendinţei unui foarte mare poet naţional spre universalitate.*

2

*Nutrim speranţa că aceste însemnări preliminare aruncă o oarecare lumină asupra modului în care ne-am conceput lucrarea. În ultimii ani, au mai apărut cîteva studii despre „confluenţe" — dedicate pătrunderii în România a operei lui Shakespeare, Byron, Dostoievski — şi, presupunem, altele se află în pregătire. Utilitatea unor astfel de studii nu poate fi pusă la îndoială, cîtă vreme ţelul lor constă în evidenţierea modului în care literatu-*

*ra română și-a trasat profilul propriu în raport de valorile universale, receptate liber și creator în dezvoltarea ei organică.*

*Condiția principală ce se cere îndeplinită pentru obținerea unor rezultate satisfăcătoare constă, credem, în a orienta cercetarea pornind de la literatura română spre exterior, și nu invers. Nici cel mai genial autor nu se poate impune și nu poate înrîuri o literatură, dacă această literatură nu se simte impulsionată spre el dintr-o pornire firească, intimă, condiționată de o multitudine de circumstanțe locale și istorice. Literatura unui popor nu este o oglindă rotativă care prinde automat imagini căzute întîmplător pe fața ei. Un studiu despre pătrunderea lui Goethe în România s-ar fi putut construi pe un eșafodaj de capitole denumite cu titlurile operelor acestuia:* Suferințele tînărului Werther *— cînd și cum s-a tradus romanul, cum a fost primit de cititori și interpretat de critică, ce influență a avut;* Faust *— idem etc. Această metodă, recurgînd, în cadrul capitolelor, la o sistematizare cronologică, ar trasa concret procesul receptării operelor luate în parte și, ca un aspect foarte important, evoluția valorică a acesteia (progresul înțelegerii și al corespondențelor stilistice etc.), însă, prin repetarea itinerarului în fiecare capitol ea ar duce la monotonie. Fiecare capitol ar avea calitatea unei sinteze, dar sinteza mai largă, pe întinderea unei perioade istorice și în succesiunea tuturor perioadelor, nu s-ar mai realiza, rămînînd, într-un fel, pe seama cititorilor. De aceea am și ales calea organizării istorice totale, grupînd materialul corespunzător marilor perioade ale dezvoltării culturii și literaturii române: anii dinainte de 1848, generația pașoptistă, Junimea ș. a. m. d. Această cale ni se pare cea mai avantajoasă, deoarece ne îngăduie o cercetare eficientă, dintr-o perspectivă clară și reală (perspectiva momentului istoric intern). Corelarea studiului comparatist cu istoria literară, a cărei necesitate a fost subliniată la noi cu deosebire de Al. Dima,[1] precum și, în genere, tratarea istorică a receptării sînt impuse, dealtfel, de materialul însuși.*

---

[1] Cf. Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Editura enciclopedică română, București, 1972, p. 17—19.

*Pătrunderea operei lui Goethe în România a suscitat de-a lungul deceniilor interesul mai multor cercetători, dintre care se detaşează Ion Gherghel, autorul a două lucrări ample cu caracter bibliografic şi comparativ.*[1] *De asemenea, sînt de menţionat şi contribuţiile altor germanişti (I. E. Torouţiu, Ion Sân-Giorgiu), precum şi o mai recentă bibliografie, alcătuită cu multă conştiinciozitate de Dorothea Sasu-Ţimerman.*[2] *În sfîrşit, diferite traduceri din Goethe şi înrîuriri ale operei acestuia au fost consemnate de numeroşi istorici ai literaturii române şi de autori ai unor studii monografice despre unul sau altul dintre scriitorii noştri. Toate aceste contribuţii ne-au înlesnit propria cercetare, dar ne-au şi obligat să formulăm unele replici critice. Se întîmplă uneori ca o afirmaţie neargumentată, sau fals argumentată (privind o influenţă, o paralelă) să devină, odată făcută, un fel de laitmotiv ce trece de la un comentator la altul, fără o reexaminare la obiect.*

*Beneficiind de rezultatele obţinute pînă acum, în primul rînd de bibliografii, am reconsiderat critic fiecare caz de natură comparatistă, nu numai aducînd sub lupă ambii termeni, ci şi căutînd motivările mai profunde ale unei influenţe şi ale înfăţişării luate de produsul ei. Această încercare de adîncire a interpretării ni s-a părut mai importantă decît faptul că am putut îmbogăţi lista înrîuririlor semnificative cu unele încă ignorate. Dar lucrarea noastră nu este propriu-zis, sau numai una de literatură comparată. Ne-am ocupat, desigur, şi de traduceri, cu cronologia, frecvenţa şi calitatea lor, de asemenea, de progresul înţelegerii şi studierii critice a operei lui Goethe la noi. Atenţi la orice citare a numelui poetu-*

---

[1] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română* — Cu o privire generală asupra întregii înrîuriri germane. Studiu de literatură comparată, vol. I, Academia Română. *Memoriile Secţiunii literare*, seria III, tom. V, mem. 8, Bucureşti, 1931. Acelaşi, *Bibliografie critică despre Goethe la români*. Extras din *Revista germaniştilor români*, Bucureşti 1936.

[2] Dorothea Sasu-Ţimerman, *Johann Wolfgang Goethe in Rumänien*, Bibliographie der übersetzten Werke und Studien die in Buchform und Zeitschriften zwischen 1832—1967 erschienen sind. Rumänisches Institut für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland, Bukarest, 1968.

lui sau a unei scrieri a lui, am putut desprinde uneori, din simple referiri locale și ocazionale, concluzii revelatoare. Alteori, raportarea la autorul lui Faust ne-a fost de folos pentru alcătuirea unor fișe psihologice, sau pentru conturarea mai clară a personalității artistice a unui scriitor român.

Cercetarea noastră a avut în vedere în primul rînd literatura, dar, cum reiese întrucîtva chiar din cele spuse mai sus, s-a extins și asupra altor domenii, adiacente sau nu. Însăși diversitatea operei lui Goethe ne-a impus excursuri spre critică și estetică, filozofie, pedagogie etc. Aceasta și explică titlul lucrării.

În privința înrîuririi avute asupra literaturii și culturii române, Goethe nu se detașează, pentru a ocupa primul loc, de alți mari scriitori străini. Dar care dintre acești scriitori ar putea revendica acest loc? Literatura, cultura noastră nu au avut zei tutelari de import și nici n-au pășit înainte rezemîndu-se de umărul unor maeștri străini. Progresul lor s-a alimentat din sevele spiritualității naționale, așa cum pădurile de brazi se hrănesc din solul Carpaților. Precum în laboratorul cetinii sînt prelucrate și săruri aduse din depărtări de curenții de aer, tot astfel și cultura asimilează valori de circulație universală. Printre aceste valori, opera lui Goethe se bucură totuși de privilegiul acelora ce rezistă timpului, continuînd a fi și astăzi fertilă.

## ÎNCEPUTURI

### 1

Interesul față de opera lui Goethe se manifestă în țările române relativ tîrziu și se menține la o tensiune destul de redusă pînă în perioada Junimii. Cea dintîi scriere de proporții mai mari a fost tradusă abia după 1840, la exact un deceniu de la moartea poetului. Întîrzierea iese în evidență și-și revelă, parțial, motivele, dacă amintim că alți scriitori străini, de exemplu, romanticii francezi, pătrund la noi mult mai rapid și se bucură de îndată de o atenție considerabil mai mare. *Méditations poétiques* de Lamartine apăreau la Paris în 1820, iar în 1830 Heliade Rădulescu traducea selectiv din ele, în culegerea sa *Meditații poetice dintr-ale lui A. de la Martin*. Dramele *Marie Tudor* și *Angelo* de Victor Hugo s-au tipărit pentru întîia dată în Franța la 1833, respectiv la 1835, iar Costache Negruzzi a dat primele lor versiuni românești după patru, respectiv doi ani, în 1837. Aceste exemple de promptitudine sînt elocvente, chiar dacă nu li s-ar putea adăuga multe altele. Predilecția pentru cultura franceză, determinată de temeiuri prea bine cunoscute ca să mai insistăm asupra lor, explică ea însăși de ce scriitorii de alte naționalități din Occident și, îndeosebi, cei germani au rămas la periferia preocupărilor creatorilor și consumatorilor de literatură de la noi. Cele mai multe cărți citite, traduse, prelucrate și comentate cu însuflețirea unei adeziuni fertile sînt cele franceze. Admirația, cîteodată neînsoțită de cumpănirea necesară a valorilor, este generală. E-adevărat, s-au formulat uneori și opinii contrare, ca aceea a lui Heliade, din programa sa de reformă a învățămîntului, dată la iveală în 1840 : „în nici o limbă nu s-au scris atîtea cărți ca în cea franceză : și de va stoarce cineva

toate cărţile şi cu autori cu tot împreună nu poate scoate un Homer, un Virgil, un Dante, un Milton, un Goethe".[1] Afirmaţia, singulară prin tonul ei categoric, trebuie tratată cu rezerve. Heliade se orienta atunci în direcţia italienizării, iar critica sa la adresa limbii franceze are aspectul unei exagerări de argumentare avocăţească. Structura sistemului estetic heliadist şi tonalitatea poeziei primului tălmăcitor din Lamartine se înscriu în zona înrîuririi franceze. Un atac împotriva limbii franceze, cu atît mai vrednic de consemnat, cu cît e însoţit de manifestarea preferinţei pentru germană, s-a produs şi în Moldova, tot în legătură cu alcătuirea programelor şcolare. Autorul e, aproape incredibil, Costache Conachi, care spune: „Ceea ce priveşte la propunerea: în care din limbele străine să se înveţe literatura? zic în limba acei naţii la care civilizaţia se vede în moral şi în fapte, iar nu în spulberul ideilor; zic a unui neam pacinic şi netulburător, care mi se pare a fi limba nemţească şi carea ca o megieşită şi împreunată ar înlesni toate împărtăşirile neguţitoreşti şi moraliceşti, totodată fiind şi bogată şi avutoare de toate inscrisurile vechi şi nouă. Iar pentru limba franţuzească, a mea socotinţă ar fi să se înveţe numai prin instituturi particularnice, unde adică voinţa şi înlesnirea stărilor mînă pe tinerime, iar nu unde guvernul deschide loc public şi cheamă pe tinerime la învăţătură."[2] Propunerea lui Conachi, adresată mitropolitului Veniamin în 1837, îşi pierde ceva din caracterul surprinzător, de polemică la adresa unei orientări dominante, căreia, totuşi, îi aparţine şi poetul însuşi, cînd observăm, împreună cu Ovid Densusianu, că preferinţa moldoveanului pentru limba germană pare a avea în vedere mai ales dexterităţile practice şi moralitatea germanilor.[3] Expresia „spulberul ideilor" şi re-

---

[1] Cf. *Introducere* la I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, ediţie critică de D. Popovici, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939, p. 45.

[2] *Scrisoarea către mitrop[olitul] Veniamin despre învăţăturile în Moldova*, în C. Conachi, *Scrieri alese*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1963, p. 299—300.

[3] Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, II, ed. a II-a, Bucureşti, Editura librăriei „Universala Alcalay & Co.", 1929, p. 23—24.

levarea însușirii de „neam pacinic și netulburător" a germanilor ne avertizează însă că avem a face cu ceva mai mult decît cu o pornire împotriva frivolității puse în seama francezilor. Deși și-a însușit unele idei iluministe, Conachi a rămas refractar înnoirilor majore, iar cererea sa de a se exclude din învățămîntul public limba franceză (pe care el o vorbea și din care a tălmăcit) destăinuie îngrijorarea că prin mijlocirea acestei limbi ar pătrunde în țară concepții „tulburătoare". Consemnarea acestui moment Conachi se justifică aici prin perspectiva pe care o deschide asupra alternativei cultura franceză — cultura germană, care se ivește la noi încă din primele decenii ale secolului trecut. Disputa a avut de-atunci proporții mai mari, căpătînd chiar aspecte violente. „Căci — își amintește Alecsandri — în anii dintîi, adică de la 1839 pînă la 1845, *francezii* și *nemții* formau două partide rivale, cercînd fiecare a lua pasul în societate și a face să predomine ideile țărilor în care-și primiră educația. Acea discordie da loc la o mulțime de neînțelegeri, de discuții și de provocări. Duelul era la ordinea zilei, încît fără cît de puțină dușmănie, campionii germanismului și ai francismului, sub îndemnul unui amor propriu copilăresc, se băteau pentru motivuri de nimic..."[1] „Campionii germanismului" au fost învinși, lucru firesc, nu numai pentru că simpatia față de Franța se bizuia pe afinități de ordin etnic (origine comună, limbi înrudite), ci și deoarece cultura franceză oferea o hrană mai potrivită cu nevoile societății noastre. Asupra românilor, mereu mai animați de năzuința unei restructurări sociale și politice, rezultată din propria evoluție istorică ascendentă, Franța a exercitat o atracție deosebită tocmai prin efervescența înnoitoare, incomparabil mai vie decît în principatele germane.

Reținînd deocamdată faptul că înrîurirea franceză a avut drept complement o anume rezistență față de cultura germană, se poate spune că Goethe a pătruns mai

---

[1] *Necolae Bălcescu în Moldova*, în V. Alecsandri, *Proză*, ediție îngrijită și studiu introductiv de G. C. Nicolescu, Editura pentru literatură, 1967, p. 320.

anevoie în principatele române și pentru că era german, iar limba operei lui era una „străină“ în sensul strict al cuvîntului. Dar, lucru ce nu trebuie ignorat, orientarea spre Franța n-a însemnat unilateralitate, deoarece limba franceză a mijlocit cu generozitate difuzarea la noi a unor valori create de alte mari culturi europene, inclusiv de cea germană. Metastasio, Alfieri, Goldoni, Pope, Byron, Young au ajuns la cunoștința românilor prin filieră franceză, ca și unii scriitori de limbă germană, precum Salomon Gessner și August von Kotzebue. De la un punct, ignorarea, desigur relativă, a lui Goethe nu se mai lămurește prin motive de natură națională și lingvistică. Opera marelui poet a trecut Rinul de timpuriu și a avut în Franța o înrîurire însemnată.[1] De-acolo putea ajunge și la noi mai repede decît s-a întîmplat. „Vina“, ca să zicem așa, aparține deci și operei goetheene însăși. În eruditul său studiu despre literatura română în epoca luminilor, D. Popovici enumeră scrierile europene traduse sau imitate în Grecia pe la 1800 și, sesizat de valoarea scăzută a multora dintre ele, face remarca: „Operele unor scriitori ca Wieland, Schiller, Goethe, care ar fi oferit extrase de alt interes decît istoriile lui Marmontel sau teatrul lui Kotzebue exercită o atracție mult mai mică“.[2] Remarca s-ar putea aplica și culturii române. Dar o cultură selectează și-și încorporează valori externe nu numai corespunzător nevoilor, ci și posibilităților ei. Desigur, Goethe ne-ar fi fost de un folos incomparabil mai mare decît Gessner sau Kotzebue. Dacă acești doi făcători de piese, pe care nici un teatru serios nu i-ar mai reprezenta astăzi, s-au bucurat și la noi, ca și la greci (și, cel puțin Kotzebue, și la ruși) de un succes excepțional, faptul s-a datorat tocmai simplității, naivității lor, care-i făcea accesibili unui public ce abia își forma gustul și priceperea pentru teatru. Nu se poate spune că un *Hamlet* sau partea I din *Faust* nu s-ar fi putut reprezenta la București ori la Iași înainte de 1840 (dacă ar fi existat și forțe acto-

---

[1] Cf. Fernand Baldensperger, *Bibliographie critique de Goethe en France*, Paris, Hachette, 1907.

[2] D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, p. 68.

ricești corespunzătoare), dar spectatorii ar fi fost destul de puțini, iar întreprinderea ar fi purtat o pecete nedemocratică. O operă atît de stufoasă și dificilă pe o mare întindere a ei, cum este aceea a lui Goethe, își pune ea singură piedici în calea unei largi răspîndiri. Molière, dramaturg genial, dar extrem de limpede și comunicativ, totodată mai ușor de interpretat (cel puțin aparent) de niște trupe de diletanți cum erau cele de la noi, întrunește pînă la 1848 peste o duzină de traduceri în limba română publicate. Din ceilalți doi clasici francezi, Corneille și Racine, luați împreună, s-au tălmăcit în același interval de timp numai trei piese.

Dacă admitem că teatrul, proza și poezia lui Goethe, chiar prin intermediare franceze, ar fi pus traducătorilor probleme prea grele sub mai multe laturi, inclusiv aceea a corespondențelor lingvistice, și că spectatorii, actorii și cititorii nu aveau încă nivelul trebuitor pentru înțelegerea aprofundată, constatarea, îndreptățită desigur, se cere totuși numaidecît amendată. În definitiv, nici Montesquieu sau Voltaire nu erau prea ușor de transpus în românește. Și totuși, *Mărirea romanilor* a celui dintîi a apărut în românește încă din 1830, iar diverse drame și scrieri în proză ale celui de-al doilea au început să fie traduse încă mai dinainte, lista lor îmbogățindu-se repede. Încă de la cronicari, nivelul cultural, firește la păturile ce aveau acces la cultură, a fost suficient de ridicat pentru a sprijini cutezanța unui efort de cuprindere și asimilare, fără îngrădiri impuse de dificultatea materialului abordat. Chestiunea ce se mai pune este aceea a mobilului acestui efort. În ce măsură opera lui Goethe, cunoscută prin intermediare franceze (în Transilvania, și direct), putea să-i captiveze pe români, îndemnîndu-i la o temerară încercare a puterilor ? În căutarea răspunsului, pășim dincolo de zona esteticului, deoarece nu mai e vorba de gust, de nivel în aprecierea valorilor artistice, sau de posibilitatea de a reconstrui în altă limbă imaginile literare. Preferința pentru literatura franceză, dincolo de toți factorii cunoscuți care au determinat-o, se explică, așa cum notam mai sus, și prin solidarizarea românilor cu orientarea social-politică a acestei literaturi. În majoritatea lor, scriitorii francezi,

dar și italieni și englezi, citiți și traduși, luați ca model nu numai în literatură, ci și în încercările de teorie literară, satisfăceau setea de propășire a unei societăți tinere și dinamice. Critica stărilor înapoiate ca și afirmația energică, patosul eroic, nu mai puțin elanul sentimental, ca manifestare a vitalității, trezeau însuflețire. Sub toate aceste aspecte, literatura germană era oricum mai puțin atractivă, fiindcă — așa cum subliniază undeva Georg Lukács — „printre țările civilizate, tocmai Germania este aceea care posedă cele mai slabe tradiții revoluționar-democratice".[1] Cu aceasta ajungem la paralela Goethe-Schiller. Prieteni și colaboratori, care s-au stimulat reciproc în activitatea creatoare, cei doi mari scriitori au devenit încă din timpul vieții oarecum concurenți în ceea ce privește popularitatea în rîndurile cititorilor. Este cunoscută anecdota despre berlineza care, dorind să-i arate lui Goethe cît de bine îi cunoaște opera, a început să recite... *Cîntecul clopotului.* Și la noi, Schiller a devenit mai repede popular și a și rămas astfel. Pînă la 1848 — ca să păstrăm deocamdată acest reper — din creația lui s-au tradus în românește *Intriga și amorul*, *Hoții*, fragmente din *Maria Stuart* și alte piese, poezii lirice și epice. Cu titlul *Robert, șeful bandiților* sau *Hoții*, prima dramă a poetului s-a și reprezentat la Iași, în 1845.[2] Referindu-se și la perioada imediat următoare, pînă în 1864, Ion Gherghel, este de părere că Goethe n-a fost tradus la noi în aceeași proporție cu Schiller din cauza „lipsei unui instrument lingvistic care să poată să redeie, satisfăcător, poezia goetheană, plină de elemente mistice și de cugetări profunde. Poezia lui Schiller, avînd un caracter mai mult retoric, putea să fie redată cu mai puțină greutate."[3] Explicația este insuficientă. Desigur, Schiller e mai accesibil. Dar totodată este autorul unei opere cu mare priză în Franța

---

[1] Georg Lukács, *Romanul istoric*, II, traducere, note și indici de Ion Roman, „Biblioteca pentru toți", Editura Minerva, București, 1978, p. 154.

[2] Pentru pătrunderea operei lui Schiller în România, v. Ion Gherghel, *Schiller în literatura română*, București, Imprimeria națională, 1935; Ion Breazu, *Schiller la românii din Transilvania*, în *Steaua*, nr. 7, 1955.

[3] Ion Gherghel, *Goethe în literatura română*, p. 167.

revoluționară, este acel „Monsieur Gilles", pe care tînăra republică instaurată de revoluție l-a proclamat cetățean de onoare al ei. El s-a impus românilor, pentru că le vorbea mai direct, mai limpede și mai avîntat despre libertate și dreptate socială, noțiuni de bază ale propriului lor crez. Același crez și-ar fi putut găsi solide puncte de reazem și în opera lui Goethe. Ctitorii culturii noastre moderne s-au adăpat la izvoarele iluminismului, dar n-au descoperit că Goethe a fost unul dintre marii iluminiști. Abia aici, în orientarea pe teritoriul prea vast, cu un relief prea divers, al creației goetheene se pune cu adevărat problema dificultății. Nu e momentul deocamdată să ne angajăm într-o discuție privind raportul dintre progresism și conservatorism din concepția poetului, nici să aducem dovezi că el n-a fost lipsit de convingeri democratice și porniri patriotice. Importantă este impresia, imaginea de ansamblu pe care o epocă și-o face despre un creator.[1] Titu Maiorescu, cel mai avizat cunoscător român din secolul trecut al lui Goethe, îl va cita ca un exemplu în susținerea tezei că patriotismul (ca fațetă a egoismului) lipsește din marea poezie. Maiorescu n-avea dreptate, nici în general, nici în ceea ce-l privește pe autorul lui *Faust*. Prejudecata lui este însă un fapt, iar istoria literară consemnează fapte. Scriitorii români, chiar cînd vor ajunge doar la o cunoaștere parțială a operei lui Goethe, vor culege din ea ceea ce era la unison cu bătaia inimii lor și, încă mai mult, vor pune de acord elementele selectate cu viziunea și năzuințele lor.

---

[1] Paralela, sub latura concepțiilor politice, între Goethe și Schiller s-a făcut în defavoarea celui dintîi, și în Germania. În acest sens, Friedrich Engels, un mare admirator, ca și Karl Marx, al autorului lui *Faust*, scria în 1839: „e lucru neîndoios că Schiller a fost cel mai mare poet liberal al nostru; el presimțea vremurile noi ce aveau să înceapă după revoluția franceză, în timp ce Goethe nu le-a presimțit, nici chiar după revoluția din iulie..." (cf. K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatură politică, 1953, p. 552.)

2

Se pare că bucureştenii au cunoscut pentru prima dată o operă a lui Goethe în limba germană, ca urmare a unei iniţiative a domniţei Ralu Caragea. „Persoană cu inspiraţii artistice" — cum o caracterizează Ion Ghica *(Din vremea lui Caragea*, în *Scrisori către V. Alecsandri)* — domniţa Ralu era o „admirătoare a muzicei lui Mozart şi Beethoven, hrănită cu scrierile lui Schiller şi Goethe". Chiar în 1818, an în care părintele său, domnitorul de tristă faimă Ioan Caragea, avea să părăsească ţara, pentru a-şi pune la adăpost viaţa şi averea, Ralu a adus la Bucureşti o trupă de la Viena. Memorialistul notează doar că „artiştii nemţi... reprezentau opere şi drame". Cum aflăm însă de la Nicolae Filimon *(Ciocoii vechi şi noi*, cap. XX, *Teatrul în Ţara Românească)*, trupa instalată La Cişmeaua Roşie avea un repertoriu de calitate, printre piesele „care întîmpinau o primire mai favorabilă în publicul teatrului" numărîndu-se *Briganţii* şi *Faust*. În acelaşi an 1818, vor fi ajuns la Bucureşti şi exemplare din *Ifigenia în Taurida* de Goethe, tradusă în greceşte de Ioan Papadopulos şi apărută atunci la Jena, cu o dedicaţie în limba germană către autor. Ioan Papadopulos învăţase la Şcoala domnească din Bucureşti şi fusese trimis pentru studii superioare la Jena şi Göttingen. Goethe, care nutrea un viu interes pentru poezia neogreacă, îi arătase tînărului elen o simpatie deosebită, primindu-l la el acasă la orice oră din zi sau noapte, cum notează în jurnalul său, pentru a rezolva împreună unele probleme de traducere. În prefaţa volumului, Papadopulos îşi exprima speranţa să vadă piesa reprezentată la teatrul grecesc din Odesa. Faptul că nu-şi lega aceeaşi speranţă şi de teatrul grecesc din Bucureşti — pe atunci, centru foarte important de cultură neogreacă — s-ar explica prin insuficienta organizare a acestuia.[1] Nici începutul onorabil făcut de domniţa Ralu n-a fost dus mai departe. Teatrul german care avea să funcţioneze în anii următori în capitala Ţării Româneşti se va

[1] Nestor Camariano, *Goethe şi grecii moderni. „Ifigenia în Taurida" tradusă în limba neogreacă*, Imprimeria naţională, Bucureşti, 1943.

situa la un nivel inferior, fiind, după aprecierea lui Felix Colson, „un echantillon d'un théâtre de deuxième ordre" şi, ca atare, incapabil să îndeplinească „o misiune literară ori culturală", „să servească o literatură mare"[1]. Oricum însă, publicul unui teatru, mai ales al unui teatru într-o limbă străină, nu putea fi pe atunci decît restrîns, recrutîndu-se mai ales din protipendadă.

Cercuri mai largi de români au fost informaţi despre poet şi despre marea lui valoare prin articolul *Înmormîntarea lui poeta Ghete*[2], publicat în *Albina românească* (nr. 29) din 14 aprilie 1832. Articolul, nesemnat, apărut la exact o lună de la înmormîntare[3], este cea dintîi referire cu dată certă la Goethe în Principate, cuprinzînd şi cea dintîi (probabil) traducere a unor versuri goetheene. Nota de probabilitate intervine datorită faptului că alte referiri şi tălmăciri din aceeaşi vreme nu pot fi datate. Versurile, desprinse din *Erman şi Dorotea*, sînt transpuse într-o tonalitate de psalm religios, care-l evocă pe Dosoftei :

Trecătorule ! a morţii vezi icoana întristată,
Filosoful nici creştinul nu se tem l-a ei săgeată,
Pre acel la trai îndeamnă şi la dreaptă făptuire,
Iar acestuia-n necazuri e liman de mîntuire.
Amîndoi prin moarte-nvaţă
Să căinţă-o altă viaţă.

Traducerea fragmentului fiind realizată în versuri, este de presupus că articolul aparţine însuşi redactorului foii, Gheorghe Asachi. Frazele iniţiale din articol merită a fi reţinute pentru modul în care creaţia unui scriitor

---

[1] G. Bogdan-Duică, *Traducători români ai lui August de Kotzebue*, în *Lui Titu Maiorescu. Omagiu*, Bucureşti, I. V. Socec, 1900, p. 189.

[2] Diftongul *ae* (ö) neputînd fi transcris cu litere chirilice, numele poetului apare mai ales sub forma *Ghete*. Uneori însă, pentru o reproducere exactă, se recurge, chiar înainte de 1848, la caractere latine, existente în tipografiile noastre încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea.

[3] Articolul este reprodus de G. Ivaşcu în culegerea *Reflector peste timp*, Editura pentru literatură, 1964, p. 70—71. În articol, data înhumării este 14 martie, ceea ce corespunde după stilul vechi zilei de 26 martie, cînd au avut loc funeraliile lui Goethe.

este interpretată ca o acţiune morală şi patriotică : „Genia (talantul), haractirul moral şi sîrguinţa a se face patriii folositor sînt haruri carele rareori se unesc în un muritor, de aceea şi cînd ele se află întrunite, apoi învrednicitul se face obiectul de sevas şi mirarea oamenilor în cursul vieţii şi mai ales după moarte, cînd zavistia se face mută. Ghete a fost unul din oamenii carii s-au învrednicit de aceste haruri, lăsînd după sine urme nemuritoare.“ Considerarea literaturii dintr-un unghi de vedere etic şi patriotic este caracteristică pentru concepţia activă asupra scrisului, dominantă în Principate. Asachi, care făcuse studii nu numai la Roma, ci şi la Viena, cunoştea desigur marea însemnătate universală a lui Goethe, încît hiperbola din finalul articolului, n-a fost o simplă formulă convenţională : „Toţi era de simţire pătrunşi ca la asfinţirea unui soare, căruia asemene multe veacuri nu vor vidé răsărind“.

Faima lui Goethe a anticipat la noi cunoaşterea directă a operei sale. O vreme numele lui, chiar dacă fără acoperire pentru cititori, este unul de referinţă, printre culmile poeziei. În amintita scrisoare din 1837 către mitropolitul Moldovei Veniamin, Costache Conachi îl citează, alături de Schiller, Rousseau, Chateaubriand şi Karamzin în legătură cu problema raportului dintre limba literară şi cea vorbită de popor. Poate încă mai înainte, Iancu Văcărescu îl evocă în mica odă *La Amor* la care vom reveni. Iancu Văcărescu e un caz special. Dar lectura scriitorilor noştri a beneficiat întotdeauna de cunoaşterea unei limbi străine. Ieşeanul Mihail Cuciuran, traducînd în 1840 o poezie de Schiller *(Încîntare de Laura)*, ţine să informeze că îi cunoaşte pe „Şiler, Viland sau Ghete“. În 1843, C. A. Rosetti înscrie şi el numele poetului într-o strofă din „elegia“ sa umoristică *Tînguirea poetului*, inclusă în volumul *Ceasurile de mulţămire :* „Dar însă al meu nume e mort, nu o să ţie, / Şi-n veci un Ghete, Şiler eu nu o să mă fac“. Parodia e compusă în formă de cuplet, cu refren, şi a şi fost pusă pe muzică. O găsim printre „cîntecele de lume“ adunate de Anton Pann, în 1852, în *Spitalul Amorului* (broşura 6, p. 158). Cum vor fi răsunat numele lui Goethe şi

Schiller trăgănate de lăutari la zaiafeturile din Bucureștiul de altădată și ce vor fi spus ele ascultătorilor?

Volumul de opere complete al lui Constantin Stamati, *Muza românească*, a apărut mai tîrziu, în 1868, dar poetul moldovean aparține și biologic, și literar generației prepașoptiste, încît citarea lui aici e mai potrivită. Dealtfel, Stamati și-a desfășurat modesta activitate de scriitor dincolo de Prut (cu sentimente patriotice românești puternic afirmate), în altă ambianță și sub alte înrîuriri. Pentru a-și apăra procedeul obișnuit, constînd în imitație, el susține că mai toți „autorii lumei... au fost plagiari ori compilatori" și, într-o suită de nume celebre, observă că „Walter Scott s-a închipuit cu *Egmontul* lui Goethe; lord Byron, în *Dimonul* său, a imitat pe Mefistofeles al lui Goethe; dar apoi și Goethe în cîntecul lui Mefistofeles imită pe Shakespeare".[1] Pasajul, dezvăluind o naivă interpretare a circulației motivelor în literatura universală, preludează totuși intuitiv comparatismul. Cu deosebire relevantă ni se pare constatarea că dramele istorice ale lui Goethe au deschis drumul romanelor lui Walter Scott. Într-adevăr, Goethe l-a anticipat pe Scott prin aceea că a introdus în literatura istorică figuri din popor și scene de masă (în primul rînd, în *Götz von Berlichingen*). Ar fi hazardat să spunem că Stamati a avut în vedere chiar acest aspect. Dar ce model shakesperean imită „cîntecul lui Mefistofeles"? Moldoveanul, știind probabil că în istoria motivului faustian un englez ocupă un loc important, l-a confundat pe Marlowe cu Shakespeare.

Cele dintîi pagini goetheene în românește, după articolul și cele cîteva stihuri din *Albina românească*, au fost publicate de Ion Heliade Rădulescu, la patru ani după moartea poetului. În 1836, *Curierul de ambe-sexe* a dedicat aproape jumătate din numărul 3 (7½ pagini din 16) unor *Conversații intime ale lui Goethe* (extrase din *Convorbirile cu Eckermann*). Paginile au fost traduse din franceză după *Revue du Nord*, care apărea la Paris, sursa fiind dealtfel indicată într-o notă. Selecția

---

[1] *Precuvîntare la „Muza românească"*, în C. Stamati, *Muza românească*, text stabilit de Ion și Rodica Rotaru, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 5—6.

nu aparţine deci redactorului revistei româneşti, dar faptul că Heliade a reţinut „conversaţiile" şi le-a acordat atît spaţiu nu e întîmplător. Într-o scurtă prezentare introductivă, se subliniază că părerile şi cugetările „vestitului poet german" au fost reproduse pentru a arăta „pînă încît judecăţile lui era de curate şi sănătoase şi în cei din urmă ani ai bătrîneţilor sale". De reţinut epitetul „sănătoase", adică juste. De la un capăt la altul, „conversaţiile intime" se referă la literatură şi sînt „sănătoase", deoarece corespundeau concepţiilor despre literatură ale lui Heliade şi ale confraţilor săi, în sensul unei arte optimiste şi contingente cu realitatea. „Pricina şi temeiul unei scrieri — sună în româneşte aserţiunea lui Goethe — trebuie să fie totdeauna realitatea şi pe urmă e treaba artistului de a forma dintr-însa un tot frumos şi armonios". „Poeţii din zilele noastre scriu întocmai ca şi cînd ar fi bolnavi şi ca şi cînd lumea ar fi un nemărginit spital. Toţi vorbesc de dureri şi de nevoi ale pămîntului şi de plăcerile ceialte lumi... ; generaţia poetică a veacului se teme de orice putere adevărată şi mai bine îi vine cu slăbiciunea... ; poezia lor eu o numesc poezie de lazaret." Goethe face aluzie aici, evident, la literatura romantică elegiacă şi mistică, pe care el, autorul de altădată al lui *Werther*, n-o putea agrea şi căreia românii, deşi n-au ocolit-o, i-au preferat romantismul avîntat şi eroic. „Poezia cea adevărată — traduce în continuare Heliade — aceea care nu numai cîntă luptele, ci şi varsă curajul şi moralul în sufletul omului, o numesc tirteană." Tirteu, care i-a încurajat pe spartani prin patrioticele sale „cîntece războinice" în cel de-al doilea război împotriva Messenei, putea fi un model agreat pentru români. Aceştia aderau desigur şi la ideea că „asemănarea cu adevărul trebuie să fie temeiul unei drame, şi cele trei uniuni (unităţi, *n.n.)* nu sînt bune decît cînd aduc la aceasta. Din împotrivă, este foarte absurd a le socoti cineva ca o lege." O bună parte din „conversaţiile intime" elogiază argumentat operele lui Schiller, Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, Byron, Béranger etc., adică tocmai ale unor scriitori cu o mai largă audienţă în Principate. Aprecierea lui Goethe privind utilitatea traducerilor era de asemenea

în consens cu părerea literaților români. Aceştia se vor fi considerat confirmați în interesul mai mare arătat lui Schiller prin chiar admirația față de dramaturgia acestuia mărturisită de Goethe, care declară cu franchețe despre propriile-i piese : „Scrierile mele sînt un şir de cugetări cu pricină şi pentru aceasta nu fac nicidecum pentru teatru. Talentul lui Şiler era dimpotrivă creat pentru şenă." Am stăruit asupra acestui prim contact al românilor cu gînditorul şi teoreticianul literar Goethe, deoarece este foarte elocvent pentru modul în care s-au stabilit şi au evoluat relațiile culturii române cu opera lui. Începutul făcut de *Curierul de ambe-sexe* n-a fost continuat de presa din Principate timp de peste un deceniu, și numele lui Goethe reapare în *Curierul român* (nr. 50/1847 și 8/1848), la rubrica *Cugetări*, cu cîte o maximă de interes minor, între ale altora. Pentru acest răstimp va trebui să-l căutăm în presa românească din Transilvania.

Românii transilvăneni, în cadrul sistemului de învățămînt local și în circumstanțele vecinătății cu comunitățile germane, ca şi prin relațiile culturale ale provinciei cu Viena, erau în situația de a-și apropria limba germană și de a-l putea citi pe Goethe în original. Încă dinainte de 1800, au putut asista la reprezentații cu piese ale acestuia și ale altor scriitori germani, date de trupe ambulante din Viena, care făceau turnee prin orașele provinciei, apoi de teatrul german din Sibiu.[1] Volumele de literatură germană le erau la îndemînă. În germană îl va fi citit pe Goethe și Ion Codru-Drăgușanu, care așază ca moto la capitolul XXXI, datat „Parişi, iunie 1843", din *Peregrinul transilvan* următoarea spusă a poetului : „Un om nobil nu-și poate datora cultura unui cerc restrîns. Trebuie să acționeze asupra lui străi-

[1] Pentru mişcarea teatrală din Transilvania, v. Eugen Filtsch, *Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen*, în *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, 1881, p. 515—590. V. şi Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, Casa şcoalelor, 1944, p. 37. Cenzurat şi în Germania (la 1813, de ex., s-a interzis la Berlin reprezentarea dramei *Egmont*), teatrul goethean a avut de întîmpinat opreliști și pe teritoriul Imperiului habsburgic. Prin 1801—1802, la Timişoara nu erau îngăduite spectacole cu *Faust*.

nătatea şi patria." Peregrinul transcrie citatul în germană, şi am putea deduce că opera lui Goethe îi era familiară. Totuşi, în ianuarie 1843, cînd a vizitat oraşul natal al poetului, Frankfurt pe Main, nu pare a-şi fi amintit de ilustrul fiu al oraşului şi n-a menţionat casa consilierului aulic, pe care ne-am fi aşteptat s-o viziteze ca toţi călătorii străini în trecere pe-acolo. N-a reţinut decît două „curiozităţi locale" : reşedinţa dietei germane şi persoana lui Rothschild — „zis împăratul lumii". Trecerea prin Frankfurt pe Main i-a mai prilejuit peregrinului o caracterizare total negativă a germanilor, ca speculanţi, inospitalieri şi lipsiţi de patriotism, întrucît se conduc după principiul „Ubi bene, ibi patria". Excesiv de drastică, această caracterizare surprinde totuşi ceva din starea de spirit dintr-o Germanie divizată, dominată de preocupări materiale, şi, mai ales, din atitudinea critică faţă de germani destul de răspîndită cîndva în Europa.

În împrejurările speciale arătate, este de înţeles de ce presa literară românească din Transilvania va face, încă de la începuturile ei, un loc mai larg decît cea de dincoace de munţi traducerilor din literatura germană. Din primul an de apariţie, 1838, pînă în 1841, *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* din Braşov îi acordă lui Goethe o atenţie relativ susţinută, dar aproape exclusiv ca unei personalităţi celebre, care a rostit nişte gînduri înţelepte în formulări ingenioase. Cu excepţia unei singure poezii traduse, poetul, prozatorul şi dramaturgul nu e prezentat în veşmînt românesc cititorilor foii. Gheorghe Bariţ le oferă acestora tălmăciri din Schiller (cîteva poezii — *Tînărul la pîrîu*, *Vînătoriul alpicesc*, ambele din *Wilhelm Tell*, *Dorul* —, fragmente din *Maria Stuart)* şi chiar din Shakespeare (scene din *Iuliu Cezar)*. Din Goethe alege „sentenţii", încadrate între maxime de diferiţi autori (nr. 3, 15 ianuarie 1839), sau — fapt remarcabil — într-o rubrică specială, intitulată *Din Goethe*. Rubrica, plasată pe ultima pagină a revistei, are un caracter cvasi-permanent cîteva luni din anul 1840 (nr. 22/26 mai, 23/2 iunie, 24/9 iunie, 26/23 iunie, 47/17 noiembrie) şi 1841 (nr. 3/19 ianuarie, 9/2 martie, 10/9 martie, 13/30 martie). Sînt maxime culese

parcă la întîmplare, pe teme diverse, mai rar din sfera literaturii, uneori banale, alteori discutabile. Iată cîteva dintre „sentențe“, în care formularea vădește îndestul stîngăcia traducătorului, vinovată poate și de unele interpretări greșite ale originalului : „Necredința niciodată n-a făcut vreun bine“ ; „Dacă vei cugeta, noi învățăm numai din cărțile care nu le știm judeca. Auctorul unei cărți, pe care noi o am putea judeca, ar trebui să învețe de la noi“ ; „Nădejdea este al doilea suflet al nenorocitului“, „Credința deșartă este poezia vieții. Pentru aceea poetului nu-i strică a fi superstițios“ (?) ; „Care să fie guvernul cel mai bun ? Acela care ne învață a ne ocîrmui pe noi înșine“ ; „Trebuie să desparți frumuseța și duhul, dacă nu vreai a te face sluga lor“ ; „Între toate popoarele, elinii au visat mai frumos visul vieții“ ; „Rătăcirea către adevăr, ca somnul către dișteptare. Eu am băgat de samă cum că omul scăpat de greșală se întoarce oareșcum ca înnoit către adevăr“ ; „Acela ce nu poate ridica singur o piatră s-o lase să zacă acolo unde zace“. Cititorii nu puteau afla mare lucru despre Goethe din asemenea cugetări. Mai inspirat a fost Bariț cînd s-a decis să publice alte două materiale, de proporții mai mari și realmente utile. În numerele 13 și 14 din 1839 (26 martie și 2 aprilie) a reprodus din *Curier de ambesexe*, în întregime, pasajele din *Conversații intime ale lui Goethe*. Momentul se înscrie printre cele ce evidențiază comunitatea de idei și preocupări dintre oamenii de cultură români de dincoace și de dincolo de munți. Al doilea material a fost preluat de Gheorghe Bariț din volumul *Goethe's nachgelassene Werke (Opere postume ale lui Goethe)*, la care și face trimitere. Este un articol polemic intitulat *Sanculotismus literarius*, scris de Goethe în 1795. Într-o notă introductivă, Bariț îi previne pe cititori că această scriere a „cunoscutului și preamult lăudatului clasic german“ se potrivește „în cele mai multe părți... și cu împrejurările noastre de astăzi“, pentru care îi roagă să aibă „răbdarea de a judeca mai de aproape“. Articolului i se dă importanța unui editorial, e așezat în fruntea numărului și acoperă primele patru pagini ale foii. Potrivelile sînt subliniate și discutate de redactor în note de subsol, ceea ce conferă traducerii

aspectul unui text comentat și localizat. Goethe protestează pe un ton vehement împotriva unui articol apărut într-o revistă din Berlin, în care autorul minimaliza realizările în proză ale scriitorilor germani, deplîngînd faptul că germanii n-au creat încă opere clasice în proză. Dar cînd și unde „se arată un autor clasic?“ În traducerea lui Bariț, răspunsul, formulat într-o frază, ce-i drept, cam lungă, e încîlcit ca un ghem de lînă scăpat din mîini între labele unei mîțe. Mai pe românește, condițiile care asigură apariția unor opere clasice (în sensul larg: desăvîrșite, exemplare) ar fi: o istorie națională punctată de evenimente mari, cu consecințe fericite, sentimente nobile și profunde, energie și perseverență în acțiuni la compatrioții scriitorului, simpatia acestuia, înzestrat fiind el cu geniu, față de trecut și prezent, o treaptă de cultură înaltă a nației, care să ușureze cultivarea scriitorului, existența unor realizări literare, desăvîrșite sau nu, ale înaintașilor, diverse împrejurări lăuntrice și exterioare favorabile învățăturii. „Ce vi se pare, domnilor — întreabă retoric și critic traducătorul —, aceste condiții de clasicitate la noi, la români, au fost, sînt, sau vor fi?“ Ceva mai clară, tălmăcirea continuă: „O scriere însemnătoare, ca și un cuvînt însemnătoriu, este scoasă numai din viață; scriitorul ca și omul practic nu-și formează împrejurările supt care lucrează. Fieștecare, și cel mai mare geniu, pătimește de la veacul său în unele puncturi, precum iarăși din altele trage folos...“ În Germania nu există „un centru de cultura vieții soțiale, unde scriitorii să se afle împreună și să se poată cultiva într-un chip, într-un înțeles...“ Scriitorii germani sînt „născuți împrăștiați, foarte deosebit crescuți, mai mult lăsați de sine...“ Traducătorul prinde din nou potriveala: „Ca și cum ar zice oarecine despre scriitorii români: născuți în București, în Iași, în Craiova, în Banat, în Ardeal; crescuți franțozește, nemțește, ungurește și ce mai știu eu încă cum?“ Fără a mai comenta, dar, desigur, întru totul de acord, Bariț traduce mai departe: „Pentru că cultura claselor mai nalte, prin obiceiuri străine și prin literatura altor țări, oricît folos ne-au adus, au împiedecat totuși pe german ca german a se dezvolta“. Citește: au împiedicat pe ro-

mân ca român a se dezvolta. Articolul se încheie cu un îndemn energic: să fie înlăturaţi din societate cei ale căror „osteneli nimicitoare ar putea scîrbi numai pe cei carii lucră, descuragia pe cei carii s-au făcut părtaşi, iar pe privitori a-i aduce la prepus şi la nepăsare". Asemenea fraze, ca şi acelea din *Conversaţii intime*, ar fi putut fi semnate de Bariţ, de Heliade şi de Asachi fără vreo trimitere la autorul lor. Iată deci cum Goethe, a cărui operă era prea puţin cunoscută la noi în această perioadă de început a literaturii noastre moderne, a fost afiliat de îndrumătorii de-atunci ai culturii româneşti strădaniilor lor de a stimula creaţia naţională, inspirată din realitate, optimistă şi militantă.

2

Cum se ştie, într-o vreme s-a considerat că poezia *Într-o grădină* de Ienăchiţă Văcărescu este o traducere sau o prelucrare a primei jumătăţi din *Gefunden (Găsită)* de Goethe. A fost o gafă de istorie literară, provenită din neglijarea cronologiei: Ienăchiţă Văcărescu a scris poezia înainte de 1800 (a murit în 1797), iar Goethe în 1813 şi a publicat-o în 1815. Descoperitorul pretinsei filiaţii (v. *Adunarea naţională*, 8 iunie 1869), V. A. Urechea, susţinea neargumentat că „mai multe din poemele lui Văcărescu sunt pline de reminiscenţe de la scriitorii germani; cîteva sunt chiar imitaţiuni de la Goethe". În ce priveşte *Într-o grădină*, Urechea proclama superioritatea acesteia faţă de aşa-zisul model: „La Goethe e germanul practic, el dezleagă dilema ca un grădinar de la Erfurt; scoate floarea cu rădăcină cu totul şi o resădeşte în grădina frumoasei sale case... Bravo omul practic! Bravo grădinar ales! Dar sublim este: «S-o tai? — Se strică...»" Comentariul acesta a fost calificat în termeni corespunzători de Titu Maiorescu, în *Observări polemice*[1]. Replica, pe cît de promptă, pe atît de ironică a criticului n-a lămurit totuşi lucrurile, deoarece nu a adus în discuţie elementul esenţial — datarea — astfel

[1] *Critice*, II, Bucureşti, Socec, 1926, p. 132—133.

că eroarea a persistat mai bine de o jumătate de secol, fiind preluată de o serie de istorici literari români și străini, chiar și după primul război mondial (G. Pascu, M. Dragomirescu, Gh. Adamescu, Ramiro Ortiz etc.). N-a convins nici intervenția din 1920 a lui Sextil Pușcariu, care, contestînd legătura directă dintre cele două poezii, formulează ipoteza unui izvor comun, constînd dintr-o poezie populară germană. Ienăchiță Văcărescu a avut un profesor german, a fost în Ardeal și la Viena, astfel că ar fi putut cunoaște o piesă folclorică germană din familia celei prelucrate de Goethe.[1] Argumentul cronologic, adus în discuție de I. E. Torouțiu, a oferit dovada certă că poezia lui Ienăchiță Văcărescu este independentă de aceea a lui Goethe. După Torouțiu, *Intr-o grădină* ar putea să aibă la origine mai curînd o poezie populară românească[2], așa cum a încercat să demonstreze Gh. Bogdan-Duică, urmărind motivul în cîteva mostre de folclor românesc din Bucovina și Transilvania[3].

Ne întrebăm totuși dacă n-ar fi posibilă calea inversă, de la poetul român la Goethe, cale considerată prea categoric de Sextil Pușcariu ca inadmisibilă. Metafora florii, dezvoltată la fel, și măsura identică a versului (5 silabe) ar îndreptăți întrebarea, cu atît mai mult, dacă am afla că a existat o versiune în grecește a poeziei *Intr-o grădină*, care să fi pătruns în Occident, ca alte stihuri în limba greacă ale primului dintre Văcărești. Un alt punct de tangență între cele două poezii ar putea să fie un motiv din poezia neogreacă, pe care Goethe a cunoscut-o din diverse culegeri și din care a tradus[4].

---

[1] Sextil Pușcariu, *Goethe și Ienăchiță Văcărescu*, în *Cele trei Crișuri*, nr. 13, 1 decembrie 1920, p. 9—12.

[2] I. E. Torouțiu, *Herman și Dorothea. Ienăchiță Văcărescu și Goethe*. Pagini din monografia *Goethe*, Tipografia Bucovina, 1931, p. 59—63.

[3] G. Bogdan-Duică, *Ovid Densusianu, „Literatura română modernă"*, vol. I și II, în *Dacoromania*, 1921—1922, p. 725.

[4] Adriana Camariano, *Influența liricei neogrecești asupra celei românești*, Editura Cartea românească, București, 1935, p. 14.

Relația cu opera goetheană devine sigură pentru al patrulea reprezentant al dinastiei poetice a Văcăreștilor. Dacă am accepta cronologia propusă de Bogdan-Duică (în *Istoria literaturii române moderne*), fragmentul *Dracul* — „de la Goete“ — ar fi totuși cel dintîi text goethean tradus în românește, mai vechi chiar decît stihurile din articolul de la 1832. Bogdan-Duică presupune că Iancu Văcărescu a citit *Faust* în tinerețe, probabil îndată după apariția părții I a tragediei (1808), și „nu mult după aceea“ a tălmăcit fragmentul. Materialmente, aceasta ar fi fost posibil, fiindcă între 1804 și 1810 tînărul muntean s-a aflat pentru studii la Viena, unde a învățat bine limba germană, totuși lectura unei opere atît de dificile și, mai ales, traducerea unor versuri din ea ni se par performanțe puțin credibile pentru un diletant ce încă nu depășise vîrsta adolescenței. Fie cît de tîrziu, să fi tălmăcit Iancu Văcărescu și altceva din *Faust*, poate chiar întreaga parte I ? Într-o conferință ținută în 1932, profesorul universitar Victor Morariu a aruncat în treacăt o frază senzațională : „Recent, I. E. Torouțiu a găsit în biblioteca Academiei manuscrisul întregii traduceri a lui *Faust* de Iancu Văcărescu“[1]. Torouțiu însuși n-a furnizat amănunte, iar manuscrisul respectiv n-a mai fost văzut de nimeni și nici nu există la biblioteca Academiei. Oricum, o traducere integrală a lui *Faust I* în românește înainte de 1848 este de domeniul fantasticului.

În fragmentul *Dracul*, care constă dintr-o replică a Duhului pămîntului (Erdgeist), poetul român confundă, ce-i drept, acest personaj cu Mefisto (ceea ce autorul unei traduceri integrale n-ar fi putut face), dar în rest transpune textul surprinzător de exact, respectînd schema formală foarte strînsă, fără a sparge unitatea metaforei, așa cum aveau s-o facă traducători ai lui *Faust* veniți mult mai tîrziu :

[1] Victor Morariu, *Goethe in der rumänischen Literatur*, în *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, nr. 8109, 23 martie 1932, p. 4.

În valu vieţii
Furtuna faptei
Schimb, mii de soarte
Ţes, cum îmi pare,
Naştere, moarte,

Pînză schimbată,
Viaţă-nfocată :
Şăz l-al cu zgomot
Război al vremii ;
Eu gătesc viul
Veşmînt Zeirei.[1]

*In Lebensfluten,*
*im Tatensturm*
*Wall' ich auf und ab,*
*Webe hin und her !*
*Geburt und Grab,*
*Ein ewiges Meer,*
*Ein wechselnd Weben,*
*Ein glühend Leben,*
*So schaff' ich am sausenden*
*Webstuhl der Zeit*
*Und wirke der Gottheit*
*lebendiges Kleid.*[2]

Poate că lipsa unui vers („Ein ewiges Meer" — „O mare eternă") nu trebuie imputată lui Iancu Văcărescu, ci editorului sau tipografiei care s-au îngrijit de prima ediţie.

Încă tributar manierei anacreontice a predecesorilor săi, dar totodată poet cu puternice înclinaţii spre lirica de idei, Iancu Văcărescu înnobilează poezia erotică, asociind sentimentului cugetarea. Amor dă astfel aripi nu numai simţirii, ci şi gîndirii, „duhului" : „El pe poet înfiinţînd, / L-înalţă, îl măreşte ; / Frunte de fapte nasc din gînd / Ce lui i se jertfeşte." Pentru Iancu Văcărescu, Goethe este unul dintre artiştii care au creat „modele" de slăvire a iubirii în acest înţeles superior : „Voi sînteţi, Rafael ! Bairon ! / Petrarcă ! Mozart ! Goete ! / Modele d-Arte de nalt ton, / Ce-în veci el lumei dete." (*Colecţie...*, p. 166). Această citare a autorului lui *Faust* în poezia *La Amor*, precum şi traducerea minusculului fragment din tragedie, care atestă un contact direct cu opera lui Goethe şi cu literatura germană (din care poetul a mai tradus cîteva piese) sînt probabil motivele ce i-au determinat pe istoricii noştri literari să preia unii de la alţii afirmaţia, nedovedită vreodată, că Iancu Vă-

---

[1] *Colecţie din poeziile* d-lui marelui logofăt I. Văcărescu, Bucureşti, Tipografia lui C. A. Rosetti şi Vinterhalder, 1848, p. 409.

[2] Transcris din *Goethe sämtliche Werke*, hrg., von Theodor Friedrich, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., din care vom prelua toate fragmentele din dramaturgia şi proza lui Goethe.

cărescu a urmat „procedee“, „modele“ și „exemple“ goetheene în balade și chiar în „proverburi“. În privința baladelor, numele lui Goethe este mereu asociat cu acelea ale lui Bürger și Uhland. Asocierea este arbitrară. Pe terenul baladei fantastice romantice, celor trei nume li s-ar putea adăuga și altele, din diverse literaturi.[1] Nici *Ielele*, nici *Peaza rea* și *Peaza bună* nu vădesc vreo înrudire cu baladele lui Goethe, sau cu vreunul din corurile Spiritelor și ale Vrăjitoarelor din *Faust*. Iancu Văcărescu se ține mult mai aproape de folclorul românesc decît de un oarecare model străin. Cît privește „proverburile“ *(Ce este-n mînă nu e minciună* și *Corb la corb nu scoate ochii)*, trimiterea lui Goethe e tot atît de nefondată. În *Sprichwörtlich*, Goethe versifică proverbele ca atare, într-o formă concisă, depășind rareori distihul sau catrenul, în vreme ce în „proverburi“ Iancu Văcărescu doar pleacă de la un proverb, enunțat în titlu, pentru a-l comenta mai pe larg, în cîteva strofe, cu intenții educative și satirice.

Pentru perioada în care ne aflăm, bibliografiile înregistrează numai două traduceri din poeziile lui Goethe: *Pescarul*, semnată cu inițiala T., sub care, după Ion Gherghel, se ascunde Timotei Cipariu, și *Somnoroasa*, datorată lui C. Stamati. Dacă T. (în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1838)[2] transpune cu destulă fidelitate sensul și forma versurilor, mai puțin fiorul poetic din *Der Fischer*, *Stamati*, care schimbă și titlul, își ia ceva mai multă libertate, accentuînd nota de senzualitate din *Der Besuch (Vizita)*, nu însă pînă la a anula discreția tan-

---

[1] Citînd părerea lui Gh. Bogdan-Duică, după care izvorul *Ielelor* s-ar afla în *Faust*, Paul Cornea propune alt model: *Le rond du Sabbat* din *Odes et ballades* de Victor Hugo *(Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 661).

[2] Indicația bibliografică e dată de Ion Gherghel și preluată de D. Sasu-Țimerman, care precizează și pagina (161) din revistă. Noi n-am găsit traducerea nici acolo, nici pe altă pagină. Preluăm deci textul așa cum îl transcrie I. Gherghel, pentru confruntarea primei strofe: „Apa fiarbe, apa creaște,/ Șead-aproape un pescariu;/ Mulcom tace și privește,/ De-ar putea să prind-un peaște./ Cum ascultă el și șeade,/ Apa-n doauă se despică;/ Și ieșind afară veade/ O mueare frumușică.“

dră din original. Tiparul versului este total modificat. La Stamati, poezia lui Goethe va fi ajuns printr-un intermediar rusesc, ca și amplul poem *Păgînul și fiicele sale*, al cărui izvor se află tot în literatura germană.[1]

Cu *Margherita* lui Heliade pășim pe terenul propriu-zis al prelucrărilor și imitațiilor. Avem a face cu cîntecul Margaretei la roata de tors (din *Faust*), de care Heliade a dat traducînd romanul *Speronare* de Alexandre Dumas. Dealtfel, pentru prima dată l-a tipărit în *Curierul românesc* din 1847 (nr. 19, p. 76) în cadrul capitolului *Messina nobilă* din respectivul roman ; mai tîrziu, l-a reprodus în *Curs întreg de poezie generale* (I, p. 171—174). Prelucrarea inițială îi aparține lui Dumas, care a rescris de fapt cîntecul, realizînd un fel de variațiune pe o temă dată. Traducătorul român nu s-a mai adresat originalului — și nici nu era obligat s-o facă, întrucît nu traducea propriu-zis din Goethe —, dar s-a simțit dator să se justifice : „neputîndu-se traduce această baladă ad-litteram, punem aici, poate ca și autorul, o imitație". Justificarea, gratuită, e și neconvingătoare : cîntecul *Mein Ruh' ist hin (Liniștea mea s-a dus)* — „cette ballade allemande si célèbre par sa simplicité", cum o califică Dumas — este unul dintre cele mai ușor traductibile pasaje din Faust. Imitație liberă a unei imitații[2], *Margherita*, cu 13 strofe de același tipar ca în *Faust*, în loc de 10 la Goethe și 11 la Dumas, se transformă dintr-un cîntec de dor în unul de jale al unei fete părăsite de iubit. Pe He-

---

[1] Referitor la *Păgînul și fiicele sale*, G. Bogdan-Duică afirma : „Faust, Don-Juan — nu al lui Byron — și chiar și Peter Schlemihl... sunt pildele străine pe care poetul basarabean avu curajul... să le imiteze în felul său" (cf. N. Nicoleanu, *Poezii și proză*, V. Cîrlova, *Poezii*, C. Stamati, *Poezii și proză*, Editura Minerva, București, 1906, p. 178). Afirmația, lipsită de temei, s-a transmis pînă la volumele recente de istorie literară (v. *Istoria literaturii române*, II, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 373). Așa cum a arătat Ion Rotaru, modelul german ajuns pînă la C. Stamati printr-o prelucrare în versuri a lui Jukowski este romanul *Die zwölf schlafende Jungfrauen (Cele douăsprezece fecioare adormite)* (1794—1796) de Christian Heinrich Spiess (cf. C. Stamati, *Muza românească*, ed. cit., p. 542).

[2] V. și comentariul lui D. Popovici, în I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 504—506.

liade, poeziile lui Goethe par a-l fi interesat mai puțin decît teatrul și proza. În orice caz, în bogatul catalog de autori din care-și propunea în 1846 să inițieze traduceri, numele lui Goethe figurează numai la *Drame* și *Romanțuri*, fără indicarea vreunui titlu.

O anume contingență a fost semnalată între elegia *Eufrosina* — „Viziune pe rîpele Ozanei, 7 iulie 1848" — de Gheorghe Asachi și elegia *Euphrosyne* de Goethe.[1] Același nume în titlu, ca și viziunea însăși într-un peisaj sălbatic și pustiu par a îndreptăți apropierea. Numele fiicei sale moarte prematur îi va fi amintit scriitorului ieșean elegia dedicată de „poeta" Goethe pupilei sale Christiane Becker, de la teatrul din Weimar — interpretă, între altele, a unui personaj cu numele din titlul elegiei — răpusă de ftizie la nouăspreze ani ? Amintirea va fi fost foarte vagă, sugerîndu-i lui Asachi numai ideea reîntîlnirii cu făptura aeriană a celei moarte. Acesta e totuși un motiv poetic prea răspîndit, ca să constituie proba unei înrîuriri goetheene certe. În raport de tulburătoarea elegie a lui Goethe, cu cadența ei gravă și amplă, poezia lui Asachi e o încercare naivă, în care emoția reală a părintelui și-a căutat în van expresia artistică.

În ceea ce privește pătrunderea operei lui Goethe la noi, evenimentul cel mai de seamă din prima jumătate a secolului trecut îl constituie traducerea *Suferințelor tînărul Werther*. Cartea, cu titlul *Suferințele junelui Werther*, a apărut în 1842, la „Tipografia curții a lui Valbaum" din București, dar traducătorul e un transilvănean. *Foaia pentru minte, inimă și literatură* (nr. 16, 20 aprilie 1842, p. 128) a salutat cu bucurie „această cărticică", prin care se „deschide românimei... izvorul cel preabogat de idei a marelui poet Goethe, a cărui moarte toată Germania o privi ca o pierdere națională". Confruntînd textul românesc cu originalul, recenzentul a găsit traducerea foarte „nemerită", ceea ce-l face cu atît mai mult să se mire că autorul acesteia și-a tăinuit numele. Într-adevăr, traducerea a apărut nesemnată. Aparține profesorului Gavriil Munteanu, mai tîrziu

---

[1] D. Caracostea, *Izvoarele lui Gh. Asachi*, București, Socec, 1928, p. 13.

membru al Academiei Române, pentru alte merite decît pentru... păcatul său anonim din tinerețe de a fi tălmăcit *Werther*. Clasicist competent, profesorul a tradus din Horațiu, Suetoniu și Tacit, a fost autor al unor manuale școlare și (în colaborare cu G. Bariț) al unui *Dicționar german-român*. Ca un amănunt de genealogie interesînd istoria literară, notăm că Gavriil Munteanu se numără printre ascendenții pe linie maternă a lui St. O. Iosif. Să nu fi știut Bariț că traducătorul era acest concetățean al său, cu care a și colaborat într-o vreme? Mai curînd e de presupus că i-a respectat anonimatul, împărtășind și el oarecum jena care l-a împiedicat pe profesor să-și pună pe o carte despre o pasiune copleșitoare și o sinucidere numele sub care publicase cu puțin înainte două tomuri cuprinzînd tălmăcirea unor „meditații religioase". Dealtfel, Bariț, autorul mai mult decît probabil al recenziei, va scrie mai tîrziu (în *Transilvania*, 1 martie 1871): „În anul 1842, Munteanu ne surprinde cu publicarea suferințelor lui Werther, traduse după Goethe. Numai așa ceva nu așteptam noi de la seriosul Munteanu."

Și anonimatul traducătorului, și rezerva lui Bariț sînt grăitoare pentru mentalitatea vremii.[1] Gavriil Munteanu n-ar fi avut alte motive de sfială. Transpunerea lui e într-adevăr reușită, nu numai prin corectitudinea filologică și mînuirea destul de abilă a limbii literare din epocă, împestrițată pitoresc cu expresii populare, ci și prin suflul poetic care răzbate ici, colo, dovedind că la treizeci de ani, viitorul academician n-a fost insensibil la tragica poveste a lui Werther. Cartea din 1842, culeasă în chirilice, a trecut prin mîinile lui Bolintineanu, ale lui Alecsandri și ale altora, nu fără urmări în propria lor creație.

[1] De reamintit că și Goethe și-a tipărit pentru prima dată romanul, la Leipzig (1774), tot anonim!

## DE LA SENSIBILITATEA PASIVĂ A LUI WERTHER LA ELANUL CONSTRUCTIV

### 1

În cele două decenii dintre apariția *Suferințelor junelui Werther* și constituirea Junimii, difuzarea operei lui Goethe la noi nu cunoaște un progres cantitativ. O nouă traducere liberă, nesemnată, a cîntecului Margaretei la roata de tors, în 1850, evidențiază mai curînd o stagnare în abordarea de către traducători a creației goetheene. Va trebui să menționăm că în aceeași vreme bucureștenii au avut prilejul să asiste la spectacole în limba română cu *Faust*. Piesa este înscrisă sub titlul *Faust și Margareta* la punctul 23 în repertoriul Teatrului național din București, aprobat pentru stagiunea 1852—1853, cînd a fost reprezentată de trupa lui Costache Caragiali.[1] Judecînd după titlu și ținînd seama de practicile ce-au dăinuit multă vreme în teatru, trebuie să fi fost o prelucrare simplistă în genul melodramei despre o dragoste nefericită. Nici libretul operei lui Gounod nu este altceva !

[1] *Margarita* după Ghiote (traducere liberă), în *Zimbrul*, nr. 5, 17 iulie 1850, p. 20. Traducere „liberă" mai ales în privința formei (versul dublează măsura din original), ar putea să aparțină redactorului foii ieșene, D. Gusti, poet și traducător de poezie. Limbajul e destul de rudimentar, ca în această strofă (penultima) : „Inima-mi plină de suferință/ E amuțită, dar cînd gîndesc/ La el, mugește. Ah ! ce dorință/ Mai simt de-a-l strînge și să-l privesc."

[2] Cf. Ion-Horia Rădulescu, *Contribuții la istoria teatrului în Muntenia*. Institutul de istorie ltierară și folclor, 1935, p. 60 ; Florin Tornea, *Un artist cetățean. Costache Caragiali*, E.S.P.L.A., 1954, p. 137.

Deși numai o parte extrem de restrînsă din opera sa își aflase veșmînt românesc, Goethe rămîne pentru scriitorii noștri un mare nume de referință, ceea ce dovedește că îl cunoșteau mult mai bine decît le-ar fi îngăduit traducerile. Îl citeau în franceză ca, de exemplu, C. A. Rosetti, căruia, în 1845, un pasaj din *Faust* îi răscolea sufletul, insuflîndu-i avînturi creatoare. Pe atunci încă poet, viitorul om politic, care parcurgea un prelungit proces de instruire și formare (avea 29 de ani) se recunoaște cu mîndrie în Faust, cum notează în jurnalul său intim, cu un orgolios patetism juvenil :

„Am lucrat astăzi și nu am fost în durere, însă mai adineauri am cetit cîteva rînduri din *Faust* și am turbat. Am văzut toate durerile mele, m-am mîndrit, văzînd că mă întîlnesc așa de mult cu un astfel de om, m-am aprins, ardeam a lua condeiul, mă întristai că nu poci, simții durere că nu știu nimic și mă deznădăjduii, văzînd că în adevăr nu mă înșel că nimic mai ticălos ca omul. Cu toate acestea, de voi trăi și de voi putea să mă scap de gramatici, lucruri cari sînt amîndouă cam *douteuse*, atunci voi spune omenirii lucruri ce vor fi prea frumoase pentru om.“[1]

În același an (1845), *Faust* era pentru Cezar Bolliac un argument într-o dispută estetică (cu Heliade), o dovadă peremptorie că marea literatură nu se supune unor canoane stingheritoare : „Iov (Biblia) și Faust sînt rebeli cu totul artei lui Boileau și aforismilor lui, pentru că acția și geniul dramatic sînt încarnate într-însele“.[2] Mai avantajat, ca toți transilvănenii, Andrei Mureșanu avea acces direct la opera lui Goethe. Cunoscător, în general, al literaturii germane, el știa că activitatea lui Lessing, Klopstock și Herder a făcut posibil să „iasă pe tapet principele poeților germani, faimosul Goethe, care dede o nouă direcțiune întregei poezii germane, în toți ramii ei“, astfel „încît putem zice că poezia germană

---

[1] C. A. Rosetti, *Jurnalul meu*, ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 57.

[2] *Răspuns la articolul „Poezia“*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 8, 19 februarie 1845 ; reprodus în Cezar Bolliac, *Opere*, II, ediție, note și bibliografie de Andrei Rusu, E.S.P.L.A., 1956, p. 23.

subt Goethe și Schiller a ajuns la epoca cea de aur". Pentru autorul *Răsunetului*, epoca de aur coincide cu perioada de după revoluția franceză, cînd poeții „dovedesc învederat la lume că ei știu cînta și de politică, iar nu numai de frunză verde, și că versurile lor au contribuit foarte mult la repurtarea cutărui triumf, la recîștigarea libertății și a independenței naționale". Poet militant el însuși, Mureșanu nu face vreo distincție, sub aspectul ce-l preocupă, între Schiller și Goethe, înscriind numele amîndurora pe aceeași pagină cu Béranger, Alfieri, Byron.[1]

În însemnările sale de călătorie din 1858, după „excursiunile în Germania meridională", Nicolae Filimon se arată mai preocupat de muzică și pictură decît de literatură. El notează doar că la teatrul din Dresda a văzut „statua" lui Goethe, între statuile altor personalități germane și străine, iar într-o notă de subsol, menită să evidențieze că germanii au dovedit „spirit și geniu în artele frumoase", citează pentru literatură numele lui Goethe, Schiller, Klopstock și... Gessner. Călătorul român amintește și de *Faust* și *Werther*, însă în cîteva pasaje malițioase de caracterizare a femeii germane, care, voiajînd cu trenul sau cu vaporul pe Rin și Elba, citește oftînd demonstrativ pe *Faust* de Goethe sau vreo broșură de poezii de ale lui Schiller, iar în amor se arată „foarte pedantă", așteptînd „să-i recitezi cu o manieră cît se va putea mai afectată sau ultradramatică poezii amoroase și corespondențe de ale lui Werther cu Charlotta..." Însemnarea aceasta a autorului *Ciocoilor vechi și noi* este de interes minor, dar ea aruncă totuși un strop de lumină asupra înclinației satirice a prozatorului realist, precum și, totodată, asupra atitudinii aproape iconoclaste față de chipul lui Werther, adorat în alte părți. Și alți contemporani ai lui Filimon îl vor pomeni pe Werther în contexte umoristice sau chiar ironice, ori îl vor caracteriza critic. Imuni la faimosul „mal du siècle", românii s-au arătat în această

[1] *Artile sau măiestriile cele frumoase*, în *Telegraful român*, nr. 40, 23 mai 1853; reprodus în Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*, ediție îngrijită și prefață de D. Păcurariu, Editura pentru literatură, 1963, p. 163—164.

perioadă rezistenți și la maladia wertheriană ce-a făcut ravagii în Occident.

Pe la jumătatea secolului trecut, problema asimilării, prin traduceri, în cultura noastră a marilor opere din literatura noastră era, în continuare, una deschisă. Din planul lui Heliade, de o asemenea anvergură încît n-ar fi putut fi transpus în practică într-o viață de om, chiar în împrejurări mai favorabile, nu se realizase decît o parte infimă. În 1858, Dimitrie Bolintineanu și editorul Hristu Ioanin au publicat un nou proiect de bibliotecă universală, în cuprinsul căruia literatura germană era reprezentată prin Goethe, Schiller, Bürger și Klopstock.[1] Acest proiect, deși mai realist, aproape că n-a depășit faza bunelor intenții.

În timp ce faima lui Goethe ca „principe al poeților germani“ se consolida în conștiința românilor, admirația față de Schiller acționa în continuare mai eficient. Nu e de mirare că anul 1849, cînd s-a împlinit un secol de la nașterea titanului din Weimar, a trecut fără ca măcar această aniversare să fie amintită. Era, dealtfel, anul imediat următor reprimării revoluției, cînd mișcarea culturală românească fusese dezorganizată prin exilarea fruntașilor intelectualității. În treacăt fie spus, Europa întreagă, frămîntată de evenimente grave și de tendințe contradictorii, l-a uitat atunci pe unul dintre cei mai mari fii ai săi. Chiar și în Germania, anul jubiliar a fost unul de nivel minim în prețuirea și cinstirea lui Goethe. După zece ani, centenarul Friedrich Schiller a găsit Europa mai liniștită, iar pe români în împrejurări foarte prielnice. Surghiuniții se întorseseră acasă, anul 1859 începuse sub cele mai bune auspicii, prin realizarea de fapt a unirii Principatelor. Într-un cadru unitar, cultura românească a putut participa după cuviință la aniversarea poetului libertății, sărbătorită în întreaga lume. Numărul de traduceri din opera lui Schiller a sporit considerabil. La Iași, Gheorghe Asachi l-a celebrat pe poet în *Apoteosul lui Schiller*, la București, I. Heliade Rădulescu își încheia oda *La Fr. Schiller* cu îndemnul : „Răsune tot pămîntul oriunde e om liber ;/ Cîntați

[1] *Dîmbovița*, nr. 7, 1 noiembrie 1858, p. 28.

patria-onoarea, virtutea, libertatea,/ Tot ce adoară Schiller..."

2

Cînd a publicat *Suferințele tînărului Werther*, în 1774, Johann Wolfgang Goethe avea douăzeci și cinci de ani. Pînă atunci dăduse la iveală două cicluri de poezii, dramele *Götz von Berlichingen* și *Clavigo*, colaborase la *Fragmentele fiziognomice* ale lui L. K. Lavater, începuse conlucrarea cu Herder, dar numele său era încă prea puțin cunoscut. Romanul epistolar, cînd s-a știut cine l-a scris, i-a adus dintr-o dată celebritatea, nu numai printre germani, ci și dincolo de hotare. Pentru mulți ani avea să rămînă „autorul lui *Werther*", deși între timp crease opere de o valoare superioară, iar el însuși se desolidarizase de tînărul său erou de odinioară. Au existat „o epidemie-Werther, o febră-Werther, o modă-Werther, conform căreia tinerii domni apăreau, ca în descrierea din carte, în frac albastru și vestă galbenă. Au existat sinucideri-Werther, celebrări ale amintirii lui Werther la mormîntul modelului său real, predici-Werther împotriva scandaloasei opere, caricaturi-Werther, iar toate acestea nu numai timp de un an, ci de decenii, în Germania, Anglia, Franța, Olanda, Scandinavia ; Goethe însuși a remarcat că pînă și chinezul i-a zugrăvit pe Lotte și Werther pe porțelan"[1]. Un răsunet de o asemenea amploare, o participare afectivă atît de intensă la soarta unui erou literar se datorează desigur forței artistice a romanului, însă nu mai puțin și stării de spirit a mediului social care l-a receptat. O operă literară, fie ea desăvîrșită, adică una în care trăirea autorului, intenția sa artistică și-au aflat mijloacele de expresie cele mai adecvate, poate să comunice cititorilor nu ceea ce a vrut să le „spună" ea, ci ceea ce ei doresc sau sînt în stare să primească dintr-însa. Moda „pesimismului (așa-zis) eminescian" este cît se poate de

[1] Richard Friedenthal, *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*, R. Piper & Co Verlag, München, p. 159.

probantă în această privință. Celebritatea *Suferințelor tînărului Werther* și urmările ei în epocă au derivat de fapt dintr-o greșită înțelegere a micului roman liric, sau, mai exact, dintr-o interpretare vulgarizatoare a acesteia. Totul a fost redus de mulți cititori la proporțiile unei tragedii sentimentale, ca și cînd Goethe ar fi povestit cu arta sa seducătoare un oarecare caz de la rubrica faptelor diverse. Desigur, mai în adînc au acționat o exacerbare a sensibilității și o derută morală cu cauze bine cunoscute. Numai așa, fiecare tînăr înamorat s-a putut regăsi în Werther, și fiecare fată în Charlotte. Observația aceasta a făcut-o și Goethe : „Fiece tînăr așa dorește-a iubi,/ Fiece fată așa să fie iubită". Cu siguranță că Werther a fost înțeles altfel de cel mai ilustru admirator din acea vreme a romanului, Napoleon. Așa cum i-a mărturisit poetului, în faimoasa lor întrevedere de la Erfurt din octombrie 1808, acesta citise romanul de șapte ori, iar în timpul campaniei din Egipt luase cu el volumașul. Napoleon se va fi recunoscut și el în Werther, dar nu în îndrăgostitul doborît de deznădejde, ci în personajul genial, în titanul răzvrătit împotriva unei lumi prea înguste, stăpînit de o pasiune de care numai *el* — și nu oricine — era capabil. Dealtfel, împăratul i-a și declarat lui Goethe că nu-i place finalul romanului.

Ca și Luceafărul lui Eminescu, Werther este contrariat în pasiunea lui absolută, dar, în vreme ce eroul eminescian se salvează ca existență printr-o însingurare superioară, nu însă și fericită, eroul goethean se eliberează de cătușele insuportabile ale lumii și ale pasiunii prin autosuprimare. Sinuciderea lui, reproșată lui Goethe mai ales de clerici, ca un act inadmisibil din punct de vedere moral, se justifică de fapt printr-o rigoare etică la fel de absolută cum i-a fost și pasiunea. Goethe a privit mai tîrziu *Suferințele tînărului Werther* cu o aversiune declarată nu pentru că ar fi socotit romanul ca o scriere de tinerețe nereușită, sau pentru că ar fi fost dezamăgit de urmările lui, ci deoarece el însuși, înaintînd în vîrstă, se situase în alte relații cu lumea. Popasul foarte instructiv în Italia sprijinise considerabil procesul autoeducării sale. Titanul de altădată, care se

întruchipase în Götz și în Werther, în Ganimed și în Prometeu, a devenit clasicul, apoi, spre bătrînețe, olimpianul Goethe. Pe aceste trei trepte, conștiința superiorității s-a menținut nealterată, dar răzvrătirea orgolioasă s-a stins pe încetul și s-a sublimat în renunțare. Renunțarea goetheană diferă în esență de aceea a Luceafărului, fiindcă își află un corolar în atitudinea simpatetică față de lume. La antipodul lui Goethe-Werther, Goethe-Faust (din partea a II-a) întoarce spre semenii săi un chip înseninat, nu numai pentru că a ajuns la o conciliere cu lumea, ci și pentru că a descifrat în activitatea pusă în serviciul umanității sensul major al existenței.

În circumstanțe cu totul diferite și altfel nuanțate, renunțarea definește și atitudinea literaților noștri de la 1848. Nu prin vreun proces de distilare filozofică, ci sub imboldul unor imperative istorice, concepția acestora se află departe de aceea a lui Goethe din perioada lui *Werther* și se învecinează cu aceea a educatorului din anii lui *Wilhelm Meister* și *Faust II*. Desigur, stabilim acest paralelism într-un sens relativ și mai curînd metaforic. Pentru scriitorii noștri, lumea cea mare, umanitatea e un cadru abstract, în care se reliefează concret perimetrul patriei și națiunea, patetismul ia locul olimpianismului, afirmarea entuziastă se însoțește cu negația violentă.

*Suferințele tînărului Werther* i-au emoționat și pe români. Poate că și unii dintre pașoptiști vor fi purtat frac albastru și jiletcă galbenă, dar nici unul n-ar fi putut privi cu aprobare gestul mîinii care duce pistolul la tîmplă.

## 3

Cea dintîi operă literară românească pusă în relație cu *Suferințele tînărului Werther* este romanul *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu. Redactat într-o primă versiune în 1851, acest „roman național", cum l-a subintitulat autorul, a apărut integral în 1855, în foiletonul *României literare*, revistă scoasă de V. Alecsandri, la

Iași. Nu știm cum vor fi primit cititorii și confrații din țară această nouă scriere a poetului aflat pe atunci în exil. Dar primul comentariu critic ce i s-a dedicat, abia peste opt ani, în 1863, în *Buciumul* lui Cezar Bolliac, și-a propus să analizeze tocmai amintita relație cu celebrul roman al lui Goethe: *„Manoil" de d-nu Bolintineanu, în comparațiune cu „Werther" de Goethe, clasic german.*[1] Autorul „comparațiunii" amplu dezvoltate (două foi mari de ziar), Mauriciu Flügel, simte existența unor analogii între cele două romane, dar, deși pornește de la afirmația categorică: „*Manoil* este *Werther* al lui Goethe și, fără îndoială, provocat prin lectura acestei opere germane" — cu precizarea: „provocat, iară nicidecum imitat" — și deși consideră că romanele au același „sujet", mai exact, un punct de plecare comun („la amîndouă, un june nobil se strică prin un amor nenorocit"), este preocupat să demonstreze că, de fapt, *Manoil* nu este *Werther*. La aceeași concluzie va ajunge și Ion Gherghel, care, admițînd și el o anumită înrîurire, afirma, referindu-se și la celălalt roman al lui Bolintineanu, *Elena*, că „deosebirile sunt prea mari și ne opresc să socotim romanele lui Bolintineanu drept imitații sau adaptări după *Werther*" (*Goethe în literatura română*, p. 63).

Într-adevăr, nici unul din cele două romane nu poate fi considerat o imitație sau adaptare. În *Manoil*, subiectul, experiența sentimentală a eroului, atmosfera generală, tendința mai accentuată de critică socială sînt rodul unei fantezii și al unei atitudini independente. Odată eliminate principalele elemente ce pot fi aduse în discuție atunci cînd se stabilește dependența dintre o operă literară și un model, relațiile dintre *Manoil* și *Suferințele tînărului Werther* ies în evidență cu claritate. Un aspect comun constă în forma epistolară. Bolintineanu ar fi putut cunoaște această formă și de-a dreptul din unul dintre „modelele" lui Goethe: *Julia sau*

[1] În *Buciumul*, nr. 90 și 94, 27 august și 2 septembrie 1863, p. 359, resp. 375. Cu siguranță germanist, Flügel cere „junimii" să se ocupe „mai cu seamă cu poezia germană și engleză". Scriitorii germani, în frunte cu Goethe, adaugă el, „au trăit, lucrat, suferit și iubit cu poporul și pe poporul".

*Noua Eloise* de Jean-Jacques Rousseau, apărut cu acest titlu la București, în 1837, în traducerea lui Heliade, dar scrisorile lui Manoil sînt foarte „wertheriene“ prin stilul lor sentimental-patetic. Manoil intră în scenă cu o psihologie evident calchiată după aceea a lui Werther. Mai departe, evoluția lui sufletească, dirijată silnic de autor, și episoadele inseilate inabil vor tulbura mereu mai mult imaginea, împiedicînd conturarea unui personaj viabil. Trăsăturile wertheriene ale eroului sînt cu atît mai sesizante, cu cît le resimțim ca fiind preluate de altundeva și grefate unui portret hibrid. Manoil apare deci cu aceeași sensibilitate ascuțită, are crize de deznădejde iscate de întrebări fără răspuns asupra rosturilor existenței, e ispitit de gîndul morții (fără motivarea concretă din *Werther)*. În mijlocul naturii, inima lui tresaltă înfiorată de măreția priveliștilor și de forfota întruchipărilor mărunte ale vieții. Pasajele descriptive din epistolele lui Manoil par parafrazate după cele ale lui Werther. În scrisorile sale, eroul romanului lui Goethe relatează drama unor persoane pe care le-a cunoscut în peregrinările lui : o fată, părăsită de iubitul ei, se sinucide, aruncîndu-se într-un eleșteu ; un sătean caută să împiedice căsătoria surorii, pentru a nu știrbi moștenirea ce ar reveni copiilor săi ; un tînăr înnebunește din dragoste, văzîndu-se respins și alungat. Toate aceste drame de plan secundar sînt nu numai trăiri ale eroului în contactul său dureros cu societatea înconjurătoare, ci și un fel de prevestiri ale propriei tragedii. Să fie întîmplător faptul că în *Manoil* revin toate cele trei momente dramatice ? E-adevărat, ele sînt aduse în prim plan, încadrate în subiectul propriu-zis, altfel asamblate și motivate și cu alt rol. Nebunia Tudorei, încercarea de a se sinucide, aruncîndu-se într-un eleșteu, a unei fete sortite călugăriei de fratele ce dorește să-și asigure monopolul asupra averii părintești sînt episoade menite să scoată în evidență trăsăturile de caracter odioase ale boierului Alexandru C. Pentru Manoil, aceleași episoade sînt prilejuri de a-și manifesta generozitatea (la fel se comportă și Werther), dar rămîn cu totul exterioare destinului său. Dramele la care Manoil doar asistă se subordonează intențiilor de critică socială ale scriitorului.

Bolintineanu va fi citit și recitit romanul lui Goethe aproape pînă la memorizare. Unele situații și chiar pasaje din *Suferințele tînărului Werther* reapar întocmai în *Manoil*. În casa Lottei, Werther se simte ca în mijlocul propriei familii : „A fi un membru al celei mai amabile familii ; a fi iubit de bătrîn ca un fiu, de cei mici ca un tată ; iar de Lotte !..." Aceeași afecțiune o cunoaște și Manoil în casa lui N. Colescu : „Astăzi am găsit viața intimă, familia... căci trebuie să știi, aici sînt în familia mea. Dl. N. Colescu mă iubește ca pe copilul său ; femeile mă răsfață..." Werther acuză cărțile că-i exacerbează sensibilitatea, și așa prea ascuțită : „iar cărțile mă dezgustă... Ți-o jur, uneori aș dori să fiu un muncitor cu ziua, pentru ca de dimineață, cînd mă trezesc, să am numai perspectiva zilei ce vine, un imbold, o speranță." Manoil preia ideea, într-o formulare similară : „O, cărțile... iată începutul durerilor mele... cum aș fi vrut să fiu un muncitor din aceia ce-și trec viața în simplicitate și nu se mai comunică cu cugetările altora !..."

Stări afective similare celor trăite de Manoil parcurge și Alexandru, eroul celuilalt roman al lui Bolintineanu, *Elena*, publicat în 1862. În acest roman, există și o situație asemănătoare aceleia în care se găsesc personajele centrale din *Suferințele tînărului Werther :* Alexandru se îndrăgostește de o femeie care aparține altuia. Soțul Elenei nu este însă un Albert, ci o ființă vrednică de dispreț, astfel că despărțirea se produce, iar soarta eroilor se îndreaptă pe altă cale decît aceea a Charlottei și a lui Werther.

Amintirea lecturii romanului lui Goethe l-a urmărit multă vreme pe Bolintineanu, cum le urmărește și pe unele dintre personajele sale. În treacăt fie spus, după cum observă și Ion Gherghel, din referirile la *Werther* presărate în *Manoil* și *Elena* se poate deduce că celebrul roman era nu numai citit la noi, ci și discutat în societate. În *Elena*, pretinsul baron Honferburg se adresează astfel lui Zoe : „— Ești încîntătoare, ești sublimă ! Schiller și Goethe nu ar vorbi mai bine !... lasă-mă să-ți spun cît ești de frumoasă, de nobilă, de divină ! cît te admir, te respect, cît te... precum Verter admira,

recpecta... pe Șarlota." Același personaj, într-o pornire înflăcărată, exclamă : „Ah... femeie sublimă ! Adorată ! Doroteia ! Șarlota ! Margarita ! plecați-vă genunchii înaintea reginei voastre !" Momentul e ironic. Intriganta și frivola Zoe nu era cu nimic îndreptățită să fie așezată mai presus de cele trei eroine goetheene. Exagerarea aparține prea curtenitorului baron. Și, totuși, parcă nici Bolintineanu nu ar nutri o admirație fără rezerve față de aceleași eroine. La un moment dat, el îl pune pe Manoil să scrie aceste rînduri : „Frosa e răpitoare. Am înțeles că ea nu are sîngele rece al Șarlotei lui Verter, ce planta curechi, nici virtutea Corneliei, căreia i se rosese degetele torcînd la lînă. Ea are prea mult spirit, ca să lase să treacă cei mai frumoși ani ai vieții sale, fără să culeagă florile primăverilor lor, și are prea mult gust, pentru ca să puie în practică o virtute băcănească." Pentru distanțarea critică față de *Suferințele tînărului Werther*, pe care o întrevedem la Bolintineanu și pe care o vom regăsi și la alți contemporani ai săi, asemenea pasaje poate că nu sînt prea concludente, cu atît mai mult cu cît ele se referă, paradoxal, nu la excesul de sensibilitate, ci, dimpotrivă, la răceala și banalitatea personajelor în practicarea virtuții. Oricum, însă, ele rămîn simptomatice. Distanțarea de *Werther* se concretizează mai elocvent în aceea că autorul romanelor *Manoil* și *Elena*, sau, după cum vom vedea, V. Alecsandri orientează evoluția unor pasiuni copleșitoare spre alte deznodăminte, în dezacord vădit cu acela din romanul lui Goethe. Însăși eliminarea sinuciderii dintre rezolvările unui grav impas sufletesc a putut să apară ca rezultînd dintr-o atitudine etică superioară. Așa a văzut-o și autorul „comparațiunii" din 1863, căruia, trebuie spus, nu-i scapă slăbiciunile artistice ale romanelor lui Bolintineanu. Așadar, *Werther* — acest „op mic, cu totul liric și monoton" (fiindcă descrie „slăbiciunile unui singur om") — „sub punctul de vedere artistic este un cap d-operă", dar „sub punctul de vedere morale și logic, el este condamnabile". E-adevărat, ca și Charlotte, Werther „rămîne mai presus de orice blam, rămîne nobil și respectabil pînă chiar în slăbiciunea sa". Tocmai de aceea „cu durere privim pe un june virtuos, inteliginte

şi amabile care se pierde prin inima sa prea dulce". O „astfeliu de producţiune literară poate numai amăgi, slăbi şi corumpe junimea". Tratînd acelaşi subiect — „amorul nefericit" — Bolintineanu a urmat altă cale, făcînd să triumfe „principiul morale". Scriitorul român a acordat dragostei, deşi centru de greutate al romanului, un spaţiu mai restrîns. Ce-i drept, personajele sale se degradează moralmente, dar tocmai aici trebuie căutat meritul său : „D-nu Bolintineanu are curagiul patriotic de a ne arăta cu degetul unde se află plaga cea mai sîngeroasă a României". Ca atare, „noi românii care avem mai multe trebuinţe de virtute decît de arte, trebuie să-i mulţumim d-lui Bolintineanu că a preferat morala în locul artei, ştiind că mai presus de gloria unui artist şi a unui autoriu este gloria unui bărbat virtuos şi a unui cetăţean patriotic". Cum se vede, M. Flügel este prizonierul unor prejudecăţi, atît în privinţa incompatibilităţii dintre artă şi morală, cît şi în privinţa „imoralităţii" romanului lui Goethe. Dar ce este moral şi ce este imoral ? În lumea zugrăvită de Bolintineanu domină viciul, în aceea descrisă de Goethe, virtutea. Moralitatea unei opere trebuie judecată însă după ecoul pe care-l are printre cititori. Din *Manoil* şi *Elena*, criticul extrage îndemnul : „lectorule, să nu desperăm de saluta patriei, să recunoaştem răul şi să stăruim fiecare după puterea sa de a-l vindeca". O operă literară morală este aceea care recomandă o atitudine activă în faţa vieţii. Spre deosebire de reproşurile aduse lui Goethe aiurea de pe o poziţie etic-religioasă (cu referire la sinucidere), comentatorul român obiectează împotriva pasivităţii eroului în lupta cu pasiunea sa şi împotriva incapacităţii lui de a afla în viaţă un ţel superior, căruia să i se dedice : „Dacă Werther ar avea caracteriu şi inimă, el ar trebui să învingă patima sa şi să dirige cugetările sale la un scop mai înalt decît Şarlota. Amorul este negreşit un simţămînt adînc şi nobile, dară sunt multe alte simţiminte încă mai nobili şi demni de aspiraţiunile junimei. Un om cu caracteriu găseşte totdauna forţa d-a rezista patimelor sale şi numai un laş se învinge. Deci Goethe ar fi trebuit să facă ca Werther să iasă învingător din această luptă, sau să-l reprezinte din în-

ceput ca un caracter slab, demn de dispreţul, iar nu de admiraţiunea noastră." Rîndurile acestea exprimă ideea „renunţării", de care aminteam mai înainte.

Pentru scriitorii români de la 1848, renunţarea a fost un act de convingere intimă, susţinut de solidarizarea cu destinul patriei. „Eu nu îţi cei în parte nimica pentru mine" — se adresa Grigore Alexandrescu anului 1840, iar Bolintineanu exclama în timpul surghiunului său prelungit: „Ah! o zi numai de fericire pentru acest pămînt şi voi fi ferice!..." În limbajul său cam împleticit, criticul din 1863 al lui *Werther* nu spunea altceva decît N. Bălcescu în scrisoarea către V. Alecsandri, după moartea Elenei Negri: „Nenorociţi sunt aceia ce concentrează toată puterea lor de a iubi într-o dragoste intimă, asupra unui obiect rar de găsit, iute trecător şi pieritor, cînd îl găsim. Pentru ce să nu întoarcem dragostea noastră toată asupra unui obiect mare şi nepieritor? Şi ce este mai mare pentru un om decît ţara sa?"

Prietenescul îndemn al lui Bălcescu a fost o sămînţă azvîrlită pe un teren propice, care ar fi rodit oricum. Nici prin temperament, Alecsandri n-ar fi putut atinge pragul dincolo de care coarda raţiunii plesneşte de violenţa vibraţiei pasionale. Sufletul tumultuos al tînărului Goethe a trăit episodul dragostei interzise pentru Charlotte Buff ca pe un dezastru cosmic. În *Suferinţele tînărului Werther*, poetul a trecut asupra eroului, salvîndu-se pe sine, un destin care ar fi fost al său. În *Jurnalul călătoriei în Italia*, Alecsandri narează elegant, alternînd discreţia cu exuberanţa, povestea unei iubiri fericite, ca şi cînd previzibilul ei sfîrşit dureros nu l-ar fi tulburat nici o clipă. În cursul călătoriei din 1846 şi în Italia, autorul *Steluţei* îşi aminteşte, dintre lecturile sale, tocmai de romanul lui Goethe. Dar şi-l aminteşte, odată, într-un moment de intimitate calmă, iar altădată, în unul de veselie! În apartamentul lor de la Veneţia, de dimineaţă — „N. s'empare de la machine à café, la dispose convenablement, met le feu à l'esprit de vin et pendant que le café s'écoule dans nos deux tasses, je confectionne des tartines avec toute la gravité d'un spatar de l'ancien régime et toute la science qui distin-

guait Charlotte aux yeux de Werther."[1] La Salzburg, în fața casei Mozart, privirea poetului e atrasă de un „couple allemand" care se arată la fereastra unui etaj superior, rîzînd și făcînd tot felul de gesturi sentimentale. Nimic din comportarea lor nu-i evoca în vreun fel pe eroii lui Goethe, atît de reținuți unul față de celălalt. Și totuși... „le jeune homme était une espèce de Werther aux cheveux frisés en queue de paonne, et fumait ignoblement dans une petite pipe d'écume de mer, en jetant des phrases empestées de fumée aux nez de sa Charlotte. Celle-ci, petite de taille, trapue de corps..."[2] Ciudată. dar semnificativă imagine a lui Werther și a Charlottei sale, ca și ipostaza în care-i vede poetul.

Amintirea *Suferințelor tînărului Werther*, asimilate prin epurarea imaginii eroului de aura ei tragică, a fost una de durată și pentru Alecsandri, la fel ca pentru Bolintineanu. O regăsim și în nuvela *Mărgărita*, scrisă în 1870, dar apărută numai parțial în timpul vieții poetului (în 1880). Numele Mărgărita nu pare a fi neapărat românizarea numelui Margarete din *Faust*, cum s-ar deduce din prima strofă a *Cînticului Mărgăritei*, citat în nuvelă și inspirat lui Alecsandri de o poezie a lui Goethe, cum vom arăta mai departe. Într-o notă explicativă privind titlul ciclului *Mărgăritărele*, poetul face trimitere la numele florilor cărora muntenii le spun lăcrămioare. Predilecția poetului pentru acest nume (cu care și-a botezat și nepoata) va fi fost totuși sprijinită și de amintirea eroinei lui Goethe. În orice caz, înrîurirea lui Goethe ni se pare certă în *Mărgărita*. Situația în care se află cei doi eroi ai nuvelei, Alecsis și Mărgărita, este mai „wertheriană" decît aceea a personajelor centrale din *Manoil*. Cei doi se iubesc, Mărgărita se mărită însă cu altul. Alecsis suferă, ca și partenera lui, însă și unul, și celălalt sînt înzestrați cu noblețea sufletească a lui Werther și a Lottei. Numai că Alecsis e un Werther rezonabil (cum fusese și Alecsandri, cînd o pierduse pe Elena Negri). Conflictul alunecă spre un deznodămînt

[1] V. Alecsandri, *Scrisori, însemnări*, ediție îngrijită, note și indici de Marta Anineanu, Editura pentru literatură, 1964, p. 178.
[2] *Ibid.*, p. 195.

senin. După cîţiva ani de călătorie, Alecsis o revede pe Mărgărita „încungiurată de copilaşii săi". Distanţa şi timpul, pe unul, viaţa conjugală, pe cealaltă, îi ajutase să se desprindă, prin renunţare, de vraja ce-i învăluise cîndva — „focul patimii lor părea potolit, şi fiecare din ei părea că a făcut un vis frumos, la care gîndesc cîteodată cu o zîmbire înduioşată". Întrevederea e numai uşor tulburată de emoţie. Mărgărita „întinsă o mînă amicală lui Alecsis şi-i zise cu glas sincer : — Alecsis ! vrei să fii fratele meu ?" Îndrăgostitul de altădată îi răspunse „depuind pe acea mînă tremurîndă un sărutat respectuos".

4

Printre poeţii de la 1848, tot Alecsandri şi Bolintineanu sînt aceia care valorifică în cîteva creaţii proprii modele goetheene, supunîndu-le unei adaptări energice, corespunzător stării de spirit ce-i stăpînea. Contactul cu opera lui Goethe şi modul liber de a trata motivele împrumutate le evidenţiază odată mai mult calitatea de fruntaşi ai generaţiei lor şi de participanţi la concertul poeziei europene, pe care o îmbogăţesc cu tonuri noi, originale.

În *Cînticul Mărgăritei* (sau *Margaretei)*, publicat pentru prima dată în 1862, Alecsandri dezvoltă cîntecul lui Mignon din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (cartea a treia, cap. I), cum s-a observat mai de mult.[1] Forma interogativă a versurilor, întrebarea iniţială („Auzit-ai, frate, de un plai frumos... ?" — „Kennst du das Land... ?"), refrenul („Acolo mi-e dorul, acolo mă vreu ; / Pe-ale tale braţe du-mă, dragul meu !" — „Da-

[1] V. articolul nostru *Motivul „Mignon" la Alecsandri*, în *Universul literar*, nr. 44, 17 decembrie 1938, p. 7. Cercetarea noastră de atunci, exactă în ceea ce priveşte stabilirea filierei prin care motivul a ajuns la Alecsandri, interpretează inadecvat ultima strofă a poeziei. În 1940, Elena Rădulescu-Pogoneanu indica acelaşi model goethean, fără a investiga modul în care poetul român a luat contact cu acesta, în Vasile Alecsandri, *Poezii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, II, p. 55—56.

hin! Dahin/ Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn") destăinuie fără dubiu modelul. Strofa a doua

Unde vîntul serii, blînd ca un suspin,
Leagănă-n tăcere dalbe flori de aur ?
Unde pe-ale rodii salbe de rubin
Flutură verdeața frunzelor de laur ?

transpune aproape ca într-o traducere liberă strofa întîi din *Mignon*:

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,*
*Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,*
*Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,*
*Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.*

Autorul *Cînticului Mărgăritei* nu știa nemțește, însă și-a făcut studiile la Paris — și „un val puternic de influență germană se revarsă asupra Franței tocmai în deceniul cînd Alecsandri și scriitorii generației lui se aflau la Paris".[1] Începutul traducerilor în franceză din Goethe se făcuse cu *Werther*; în 1800, urmase *Hermann și Dorothea*, în 1802, *Wilhelm Meister*, apoi, într-un ritm susținut, alte opere, pînă la *Faust*. Dintre poezii, pe francezi îi impresionaseră îndeosebi *Regele ielelor*, *Mignon*, *Ucenicul vrăjitor*, *Pescarul*, *Zeul și baiadera*. Baladele au fost nu numai traduse în versuri și în proză, ci și reluate în compoziții mai ample, pînă la libretul de operetă și balet. Théophile Gautier, Édouard d'Anglemont, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo au preluat diverse motive goetheene, încadrîndu-le în poezii proprii.[2]

În *Wilhelm Meister*, făptura lui Mignon este o prezență de nespusă grație, învăluită într-o diafană lumină de taină. Cîntecele ei au fost extrase de autorul însuși din contextul romanului, prea stufos și trenant, și incluse în ciclurile sale de poezii. Francezii le-au cunoscut mai întîi din amintita traducere de la 1802 a *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Mai tîrziu, A. Stapfer, autor al unei interesante *Notice sur Goethe* (1825), oferă

---

[1] D. Caracostea, *Lenore*, Cultura națională, București, 1922, p. 53.

[2] Cf. Fernard Baldensperger, *op. cit.*

și el o versiune a celor trei strofe din cîntecul ce ne preocupă aici, iar Lamartine, admirat de poeții noștri, mărturisește în *Confidențele* sale (cartea VII, I) că aspirase seninătatea și căldura cerului italian din versurile lui Goethe și dă în *Milly* (1830) o replică poeziei *Mignon*. Lui Alecsandri îi vor fi căzut în mînă aceste traduceri și prelucrări, precum și *Chanson de Mignon* (1838) a lui Théophile Gautier. Ca și acesta din urmă, dar și ca Lamartine, el amplifică descrierea „plaiului" de vis, pe care însă îl plasează în Orient, pe cînd la poeții francezi rămîne Italia, pe care o evocă nostalgic Mignon și o adoră Goethe. Dovada că *Mignon* a ajuns la Alecsandri prin intermediul francezilor ne-o furnizează turnura fortuită din finalul poeziilor acestora. Și Gautier, și Lamartine încheie prin a respinge ideea plecării spre ținuturi îndepărtate, cărora le preferă locurile natale. În fond, și pentru Mignon Italia era patria. La Alecsandri, nota patriotică din ultima strofă, chiar dacă punctează o analogie sesizantă cu *Chanson de Mignon* și *Milly*, țîșnește dintr-o pornire firească a inimii, înscriind *Cînticul Mărgăritei* în salba frumoaselor sale poezii inspirate de dragostea de țară. Dealtfel, în ciclul *Mărgăritărele*, alcătuiește cu *Vis de poet* (titlu inițial : *Margarita*) și *Ce gîndești, o ! Margarita* un triptic unitar prin armonizarea sentimentului erotic cu dorul de patrie.

Fără a identifica vreo influență, o paralelă Alecsandri-Goethe îi slujește lui I. E. Voinescu, în 1853, pentru a atrage atenția francezilor asupra „genului și naturii bogatului talent al poetului nostru național". Paralela, trasată în una dintre scrisorile-prefață cu care Voinescu își însoțește traducerile din culegerea *Les doïnas*, este strict locală, limitîndu-se la o strofă din *Der Fischer* de Goethe și *Baba Cloanța. (Vieille Kloantza !)* de Alecsandri, în care se descrie agitația apei la apariția ondinei, respectiv la imersiunea Satanei cu baba. Comentatorul confruntă cu modestie fragmentele citate în original,[1] dar exemplul său e foarte bine ales, versurile

[1] *Les doïnas, poésies* moldaves de V. Alecsandri, traduites par J.-E. Voinesco, Paris, Joël Cherbuliez, Editeur, deuxième édition, 1855, p. 19—20.

poetului român nefiind cu nimic inferioare celorlalte, atît de celebre. Traducerile din volum — cu foarte puține excepții, în proză — ofereau editorilor francezi o imagine aburită a poeziilor lui Alecsandri, ceea ce-l determină cu atît mai mult pe tălmăcitor ca, într-o notă de subsol, să recurgă din nou la Goethe în susținerea ideii că, pentru a înțelege un poet, e necesar să-i cunoști țara: „Wer den Dichter will verstehen,/ Muss in Dichters Lande gehen". Goethe, etalon al marii poezii și în Parisul de pe la mijlocul secolului trecut, este invocat deci în acțiunea de popularizare în Occident a literaturii din principatele dunărene ce-și căutau și în felul acesta sprijinitori în perioada de pregătire a unirii naționale.

O similitudine cu o operă a lui Goethe a fost notată și în legătură cu teatrul istoric al lui Alecsandri. „..Despot — îi scria A. Cantacuzin poetului — se înrudește cu Don Carlos al lui Schiller și cu Egmont al lui Goethe, căci nici acești doi eroi ai muzei germane nu domină în nimic acțiunile ce le desfășură poeții pe scenă, ci sunt împinși de avîntul ideilor lor irealizabile..., și atît Don Carlos cît și Egmont dispar împreună cu iluziunile ce le-au făcut, fără a se lupta cît de puțin cu fatalitatea, căci era imposibilă lupta cu inchizițiunea și cu regele Filip al II-lea."[1] Fără a se referi la vreun model, Alecsandri declară că într-adevăr n-a dorit a prezenta „un simplu rîvnitor de putere, ci un ambițios îndemnat de un țel măreț la început, însă zdrobit de fatalitate, nimicit în aspirările lui prin un concurs de împrejurări neprevăzute".[2] Căderea lui Despot se datorează însă, în dramă, și unor trăsături de caracter reprobabile, precum și unor acțiuni ce l-au pus în conflict cu țara. Paralela cu Egmont (și Don Carlos) este deci parțială și nu certifică vreo înrîurire goetheană. Alecsandri cunoștea totuși și prețuia marea dramaturgie germană. La 2 septembrie 1881, îl felicita de la Mircești pe Iacob Negruzzi pentru traducerea lui *Don Carlos* și adăuga: „Cu timpul sper

---

[1] *Amicului meu, Vasile Alecsandri*, în Vasile Alecsandri, *Drame istorice*, ediție definitivă îngrijită de George Baiculescu, Editura Scrisul românesc, Craiova, p. 156.

[2] Amicului meu, prințul A. Cantacuzin, *ibid.*, p. 134.

că vom poseda în limba română tot teatrul clasic german, o adevărată comoară!"[1]

Printre poeţii germani pe care Dimitrie Bolintineanu îi înscria pentru traduceri pe lista proiectatei Biblioteci clasice universale din 1858, figura şi Bürger. Traducerea integrală a operei acestuia şi-o rezerva însuşi autorul baladei *Mihnea şi baba*. Intenţia a rămas nerealizată, însă lectura maeştrilor baladei germane a avut urmări binefăcătoare în propriile compuneri baladeşti ale poetului român. S-a stabilit demult că în cavalcada lui Mihnea, care goneşte înnebunit, înconjurat de duhuri, răsună tropotul sacadat al strigoilor din *Lenore*, de asemenea, că în *Lăutarul* Bolintineanu repovesteşte, fără vreun efort de românizare a cadrului, *Blestemul bardului* de Uhland. Reamintim aceste lucruri cunoscute, deoarece şi aceste două balade româneşti, preluînd unele elemente formale, de atmosferă, sau chiar subiectul din modelele respective, investesc ansamblul cu altă semnificaţie, ceea ce, de fapt, le conferă în esenţă originalitatea. În *Mihnea şi baba* şi, încă mai pe larg şi mai categoric, în *Lăutarul*, poetul condamnă tirania, cu aceeaşi vehemenţă pe care i-o ştim din satirele antifeudale. Dragostea de libertate şi patrie a paşoptiştilor întreţine focul la care se distilează şi motivele goetheene pe care Bolintineanu le dezvoltă în epica sa în versuri.

În legătură cu *Mihnea şi baba* s-au făcut trimiteri şi la *Noaptea valpurgică*.[2] Forma parţial dialogată, atmosfera tenebroasă în care răzbate corul vrăjitoarelor ce-şi evocă practicile şi farmaceutica stranie, chiar măsura şi ritmul variat al versurilor — aspecte inexistente în *Lenore* — par a îndreptăţi ipoteza că la compunerea baladei fantastice a lui Bolintineanu au concurat şi re-

---

[1] V. Alecsandri, *Scrisori*, I, publicaţie îngrijită de Il. Chendi şi E. Carcalechi, Bucureşti, Editura librăriei Socec & Comp., 1904, p. 123.

[2] Cf. *Introducerea* lui D. Popovici la D. Bolintineanu, *Scrieri alese*, Editura Scrisul românesc, Craiova (1941), p. 18: „Şi descrierea continuă în tonuri ce amintesc *Noaptea valpurgiei* şi într-o densitate de sentimente de care un alt admirator al lui Goethe, Iancu Văcărescu, nu s-a învrednicit niciodată în poezia sa valpurgiană."

miniscențe din lectura tragediei lui Goethe.[1] Dealtfel, *Prologul* poemului *Sorin sau Tăierea boierilor la Tîrgoviște* se deschide cu o scenă aidoma aceleia de la începutul lui *Faust*. În încăperea cînd și cînd luminată de pîlpîirea unei candele, pe o masă sînt risipite cărți, ca în odaia lui Faust. Nu lipsește nici hîrca de mort (în *Faust* : „Pe tine te-mpresoară... / Schelete doar..."). Singur, *medicul* Herman, stăpînit de neliniștea *doctorului* Faust, monologhează despre zădărnicia îndelungatei sale strădanii de a cunoaște : „Nimic, nimic... Lumina mi se ascunde mie !.../ O, studiu fără roadă ce m-ai înveninat,/ Tu mi-ai răpit plăcere și viață și junie,/ Și nu mi-ai dat nimica în loc de ce mi-ai luat./ A trebuit a trece cincizeci de ani de trudă/ Plecat pe cărți, să aflu că nu pot ști nimic." Monologul lui Faust debutează la fel : „am studiat cu rîvnă, ah, filozofia/ Din scoarță-n scoarță dreptul, medicina/ (...) De-atîția ani înțelepciunea o încerc (...) Și văd că nu putem să știm nimic (...) În schimb nici bucurie n-am pe lume."[2] Herman, cu hîrca în mînă, dezvoltă ideea deșertăciunii vieții omenești. Faust contemplă și el craniul : „Tu, craniu gol, de ce privești rînjind ?" Pe medicul tîrgoviștean îl ispitește ca și pe doctor gîndul de a se desprinde din temnița existenței omenești. El își întoarce fața de la soare : „Cît pentru mine, soare, tu n-ai nici o dulceață ;/ De-aceea de la tine nimică nu voiesc !...", întocmai ca Faust : „Soarelui, cu hotărîre,/ Întoarce-i grabnic al tău spate,/ Că-i pămîntean și el !" Pentru amîndoi bătrînii filozofi, moartea e o înălțare în zone celeste de lumină pură și voluptate : „Și p-ale vîntulețe cu line aripioare/ Ca un miros de roze în spațiu voi să zbor.../ Și ca acele stele ce scînteie-n lumină/ Pe bolta cea cerească voios să mă înclin ;/ Să mă îmbăt de viață în aria senină,/ D-amor și de plăcere, și dulce să suspin..." (Herman) —

---

[1] În *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909, N. I. Apostolescu este de părere că modelul cavalcadei lui Mihnea s-ar afla în *Regele ielelor* de Goethe și în *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz. Ipoteza ni se pare lipsită de temei.

[2] Versurile din *Faust* sînt extrase din traducerea lui Lucian Blaga.

„Spre noi limanuri sînt chemat./ Un cer de foc plutește, cu aripi ușoare,/ Spre-a mă lua. Sînt gata, tu, natură,/ Să mă ridic și să străbat eterul/ Spre-o țintă nouă de activitate pură,/ Ce-naltă viață, ce divină voluptate!" (Faust). Într-atît de asemănătoare, pînă în amănunte, sînt, cum se vede, monoloagele, încît s-ar zice că Bolintineanu și-a scandat versurile după o lectură foarte recentă a lui *Faust*, pe care-l va fi avut în sacul său de voiaj, împreună cu *Werther*, în timpul exilului. Poemul a apărut, în culegerea *Cîntece și plîngeri*, tot în 1852, ca și fragmentul din *Manoil*, fiind scris, probabil, în aceeași vreme cu romanul. Monologul din *Sorin sau Tăierea boierilor la Tîrgoviște* arată ca un preludiu la un *Faust* românesc, redactat de asemenea în formă dramatică. Solilocul lui Herman este întrerupt, ca și acela al lui Faust, de intrarea unui tînăr învățăcel. În acest moment, tragedia lui Goethe e împinsă de-o parte, întrevederea dintre acest alter-ego al lui Wagner și bătrînul său dascăl și tutore capătă un conținut cu totul diferit față de cel din *Faust*. E ca și cum Bolintineanu ar fi început scrierea cu o anumită intenție artistică, dar dintr-o dată, a frînt evoluția unui subiect, ca să abordeze altul, în care Herman, personaj cu totul secundar, nu cu rol de frunte cum ne-am fi așteptat, trece intempestiv cu altă psihologie. Bătrînul medic se neagă pe sine ca personaj pînă la anulare, căci deznădăjduitul de pînă adineauri, scepticul ce-ar fi dat „orice bunuri pe-o clipă de credință" se arată a fi în posesia unui crez, pe care caută a-l insufla cu bărbăție și avîntată convingere pupilului său, tînăr sărac, îndrăgostit de fiica unui boier. Din veșmîntul medicului-filozof, făptura lui Faust a pierit ca un abur, iar în locul lui s-a insinuat poetul-patriot, care rostește un îndemn identic aceluia cuprins în citata scrisoare a lui Bălcescu către Alecsandri : „Iubește a ta țară ce geme în robie!/ Orice iubire alta, aici, la muritori,/ Afară de iubirea a toatei omenire,/ Pe lîngă cea a țării se află mai pe jos". Și mai departe : „Nu ai tu lăcrămioare în inima-ți rănită/ Să verși pentru dreptate și pentru cei trudiți ?/ Ce ? o femeie numai îți este mai iubită / Decît o țară mare ș-atîți nefericiți ? !" Modul în care, parcă fără a simți nepotrivirea, Bolinti-

neanu părăsește filozofia sceptică a lui Faust și monologul cu caracter de elegie personală, ca să preschimbe personajul într-un apostol al libertății, al dreptății și al iubirii de patrie este deosebit de grăitor pentru forța cu care idealurile revoluționare au dirijat creația scriitorilor români de la 1848.

Cum am arătat cu alt prilej,[1] alte două balade ale lui Bolintineanu preiau de asemenea idei și situații din opera lui Goethe. În *Doamna lui Negru și bardul* se produce o contaminare între *Cîntărețul (Der Sänger)* al acestuia și *Blestemul bardului* de Uhland. Ca în *Cîntărețul*, „domnul", aflat între curtenii săi, aude un cîntec intonat afară și poruncește: „Să vie străinul ce cîntă afară,/ Să cînte aci!" La Goethe: „Răsune cîntecul în sală,/ La urechile noastre.../ Să vină-năuntru bătrînul!" Într-o pornire de mărinimie, domnul dăruiește cîntărețului o cupă de aur și propriu-i cal (în *Cîntărețul*, răsplata e un lanț de aur). Străinul refuză darul: „La alții dă cupa, la alții dă calul!/ O, doamne, eu cînt/ Cum fîșîie plopul, cum vîjîie valul,/ Cum vuvuie-un vînt!" La Goethe, ideea e aceeași, numai imaginile sînt altele: „Eu cînt cum cîntă pasărea/ Ce locuiește-n ramuri;/ Cîntecul ce răzbate din gîtlej/ E-o răsplată ce răsplătește din belșug." Dar cîntărețul lui Bolintineanu e tînăr, ca însoțitorul bardului lui Uhland, și, tot ca acela, sfîrșește ucis din gelozie de către domn.

Un caz de contaminare încă mai interesant ni-l oferă *Cupa lui Ștefan*. Ca și în alte balade ale sale, Bolintineanu versifică aici un episod narat de Ion Neculce în *O samă de cuvinte*. „Lăsat-au Ștefan-vodă cel Bun la mănăstirea Putna, după moartea lui — povestește cronicarul — arcul și un păhar, ce vorbiè călugării la mănăstire că este de iaspis..." Arcul a fost luat de niște leși și cazaci care au jefuit lăcașul. Pînă aici, poetul reține cu fidelitate amănuntele din legenda lui Neculce. Mai departe, cronicarul relatează: „Iar păharul a fost pănă în a triia domnie a lui Mihai Racoviță-vodă. Și

---

[1] În *Prefața* la D. Bolintineanu, *Legende istorice*, „Biblioteca pentru toți", nr. 317, Editura pentru literatură, 1965, p. XXI—XXII.

neanu părăseşte filozofia sceptică a lui Faust şi monologul cu caracter de elegie personală, ca să preschimbe personajul într-un apostol al libertăţii, al dreptăţii şi al iubirii de patrie este deosebit de grăitor pentru forţa cu care idealurile revoluţionare au dirijat creaţia scriitorilor români de la 1848.

Cum am arătat cu alt prilej,[1] alte două balade ale lui Bolintineanu preiau de asemenea idei şi situaţii din opera lui Goethe. În *Doamna lui Negru şi bardul* se produce o contaminare între *Cîntăreţul (Der Sänger)* al acestuia şi *Blestemul bardului* de Uhland. Ca în *Cîntăreţul*, „domnul", aflat între curtenii săi, aude un cîntec intonat afară şi porunceşte: „Să vie străinul ce cîntă afară,/ Să cînte aci!" La Goethe: „Răsune cîntecul în sală,/ La urechile noastre.../ Să vină-năuntru bătrînul!" Într-o pornire de mărinimie, domnul dăruieşte cîntăreţului o cupă de aur şi propriu-i cal (în *Cîntăreţul*, răsplata e un lanţ de aur). Străinul refuză darul: „La alţii dă cupa, la alţii dă calul!/ O, doamne, eu cînt/ Cum fîşîie plopul, cum vîjîie valul,/ Cum vuvuie-un vînt!" La Goethe, ideea e aceeaşi, numai imaginile sînt altele: „Eu cînt cum cîntă pasărea/ Ce locuieşte-n ramuri;/ Cîntecul ce răzbate din gîtlej/ E-o răsplată ce răsplăteşte din belşug." Dar cîntăreţul lui Bolintineanu e tînăr, ca însoţitorul bardului lui Uhland, şi, tot ca acela, sfîrşeşte ucis din gelozie de către domn.

Un caz de contaminare încă mai interesant ni-l oferă *Cupa lui Ştefan*. Ca şi în alte balade ale sale, Bolintineanu versifică aici un episod narat de Ion Neculce în *O samă de cuvinte*. „Lăsat-au Ştefan-vodă cel Bun la mănăstirea Putna, după moartea lui — povesteşte cronicarul — arcul şi un păhar, ce vorbiè călugării la mănăstire că este de iaspis..." Arcul a fost luat de nişte leşi şi cazaci care au jefuit lăcaşul. Pînă aici, poetul reţine cu fidelitate amănuntele din legenda lui Neculce. Mai departe, cronicarul relatează: „Iar păharul a fost pănă în a triia domnie a lui Mihai Racoviţă-vodă. Şi

---

[1] În *Prefaţa* la D. Bolintineanu, *Legende istorice*, „Biblioteca pentru toţi", nr. 317, Editura pentru literatură, 1965, p. XXI—XXII.

scoțîndu-l din turnu un egumen, pre anume Mihail Chisiliță, și vrînd să să fălească, au băut la masă cu acel păhar a lui Ștefan-vodă, cu niște slugi boierești, ce era zlotași. Și bînd cu acel păhar, s-au îmbătat și, fiind beți, au stricat un lucru scumpu domnescu și de minune ca acela.“ O asemenea impietate față de memoria unui mare voievod, comisă de un egumen, nu se putea să nu-i repugne poetului. „Păharul“ lui Ștefan cel Mare evocîndu-i cupa regelui din Thule, el a dat legendei sale o întorsătură demnă și a încheiat-o cu gestul patetic al monarhului din balada cîntată de Margareta în *Faust*. Așadar, tot la un ospăț, dar decent, egumenul își umple cupa și, reamintind comesenilor „timpul cel de vitejie“, deplînge prezentul de supunere și slăbiciune : „«Ștefan nu mai este... însă o să vie/ Alți Ștefani cu viață și cu bărbăție/ (...) Însă pîn'să vie lanțul să ne rupă,/ Nu va mai bea nimeni din această cupă ;/ Cînd un suflet mare se va arăta,/ Hîrburile cupei le va aduna.»/ Zice, -aruncă cupa și o sparge-n trei.../ Nimeni n-a strîns încă hîrburile ei.“ Bătrînului rege din Thule, cupa îi amintea o dragoste de demult, egumenului, un trecut glorios sub un domnitor viteaz.[1]

5

Cronologic, cîteva dintre scrierile comentate pînă aici, în care am semnalat ecouri goetheene, depășesc granița jumătății secolului al XIX-lea. Ele aparțin însă unor autori pașoptiști și sînt caracteristice pentru perioada respectivă. În a doua jumătate a secolului, procesul receptării operei goetheene în România capătă aspecte noi, atît în ceea ce privește tălmăcirea, cît și interpretarea acestei opere. În mod ciudat, trecerea e mar-

---

[1] O altă întîlnire între Bolintineanu și Goethe se produce pe terenul unui motiv foarte răspîndit în poezia romanticilor : „dragostea dintre un strigoi și un om viu.“ Ne referim la „basmul“ *Dochia*, respectiv *Mireasa din Corint* (D. Caracostea, *Lenore*, p. 43). De notat că, în ambele balade, strigoiul ce-și revendică dreptul la iubire este o fată. Paralela nu confirmă vreo înrîurire directă, coincidența fiind întîmplătoare.

cată net de un răstimp gol. Într-adevăr, dacă aruncăm o privire asupra listei traducerilor din Goethe apărute în presa românească din secolul trecut, observăm că după *Margarita* din *Zimbrul* (1850) a trecut un deceniu și jumătate pînă cînd un nou titlu goethean să figureze în sumarul unei publicații. Un întins interval lacunar coincident se deschide și în bibliografia volumelor. După tălmăcirea *Suferințelor tînărului Werther*, realizată în 1842 de Gavril Munteanu, s-au scurs exact douăzeci de ani pînă la tipărirea în volum a traducerii unei alte opere a lui Goethe. O parte din acest răstimp, după revoluția de la 1848, este acoperită de exilul multora dintre literații noștri, iar restul de activitatea lor intensă în vederea înfăptuirii și consolidării unității de stat. Muzele n-au tăcut atunci, dar energiile s-au concentrat, și în producția literară, asupra obiectivelor politice la ordinea zilei. Ca să urmărim ce loc au mai putut să ocupe în această vreme, în preocupările culturale și artistice din Principate, traducerile, ne-ar fi necesar un tablou sinoptic, pe care nu-l avem și pe care ne-ar fi imposibil să-l alcătuim. Presupunem totuși că Goethe n-a fost supus unui regim special. Dacă la cîțiva ani după Unire se revine la el și, desigur, la alți scriitori străini, faptul își găsește o primă explicație în înflorirea culturală și literară generală ce începe după marele eveniment al epocii. Scriitorii din generația pașoptistă trăiesc în anii ce au urmat, ani încununați și de cucerirea independenței, o nouă tinerețe creatoare, generația imediat succesoare — Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu — și aceea a marilor clasici ridică literatura noastră la un nivel foarte înalt. Presa, inclusiv cea literară, cunoaște un progres numeric și calitativ corespunzător noilor condiții ale vieții publice. Alături de autorii de prima mînă, o cohortă de purtători de condei mai mărunți contribuie după puteri la acțiunea cultural-literară. De cele mai multe ori, dintre aceștia se și aleg traducătorii.

Revenind la Goethe, se impun aici cîteva sumare precizări în privința organizării în continuare, pe o perioadă întinsă, a materialului. Cam din vremea cînd ia ființă Junimea și pînă la sfîrșitul secolului, tabloul re-

ceptării creației goetheene nu prezintă elemente de diferențiere care să impună, sau să permită defalcări cronologice. În raport de perioadele anterioare, traducerile se înmulțesc considerabil. Scrieri tălmăcite mai înainte sînt reluate în versiuni noi. Dacă în ceea ce privește proza, *Suferințele tînărului Werther* monopolizează în continuare atenția traducătorilor, teatrul și poezia lui Goethe sînt abordate cu dorința vădită a unei cuprinderi mai largi. Sporul cantitativ constituie nota caracteristică a acestei etape ce acoperă peste trei decenii. Exegeza se menține în limitele modeste ale popularizării, fiind însă utilă ca atare. Goethe devine astfel un autor cunoscut în România de cercuri mereu mai largi, și tot mai bine cunoscut. În ceea ce-i privește pe scriitori, prea puțini sînt aceia care să nu se refere, fie și ocazional, la autorul lui *Faust*. Referirea se nuanțează în genere admirativ. Mult mai important este însă faptul că opera lui Goethe e resimțită ca o valoare vie, exemplară în actualitate și fertilă. Ca atare, din ea și din opiniile teoretice ale marelui poet sînt extrase argumente în polemicile literare, pentru susținerea unor puncte de vedere personale. În formarea culturală a scriitorilor și în instruirea lor estetică, cunoașterea lui Goethe contribuie substanțial, desigur nu în exclusivitate. Există și un caz spectaculos de înrîurire goetheană — Titu Maiorescu. Dar nici această personalitate impunătoare nu a mînuit cîrma cu ochii pe o hartă străină, ci corespunzător cursului firesc al propășirii literelor noastre, accelerîndu-l cu luciditate spre țeluri oricum urmărite de spiritualitatea românească. Întîlnim și unele imitații propriu-zise după Goethe, puține și mărunte. Desigur, mai interesante sînt scrierile unor autori care au pornit vizibil de la modele goetheene, dar au făcut efortul de a construi altceva, subordonînd formele și motivele împrumutate unor intenții artistice proprii.

Cronologia strictă neavînd o importanță esențială pentru ultimele decenii ale secolului trecut, am împărțit materialul în cîteva capitole dedicate unor personalități de prima mărime ale literaturii noastre, Junimii și unui tablou compozit, în care vom aduna tot ceea ce nu și-a găsit locul altundeva.

## O PERSONALITATE GOETHEANĂ : TITU MAIORESCU

### 1

Intr-o enumerare a factorilor pe care-i propune pentru a explica o anumită trăsătură a lui Caragiale, Paul Zarifopol implică și Junimea, unde se consolidase o foarte accentuată încredere în sine. Drept dovadă, criticul amintește că îndeosebi în perioada bucureșteană a societății (deci de prin 1875—1885) „dacă nu se afirma categoric, se dedea cel puțin a înțelege, între membrii tineri, că, de exemplu, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun alt punct de pe glob atît de adevărat priceput și exact prețuit ca în cercul *Convorbirilor...*“[1] Detașînd această constatare din contextul, care nu ne interesează aici, deducem două lucruri : mai întîi, că la Junimea Goethe se bucura de o admirație unanimă (atestată în moduri felurite, cum se va vedea), apoi, că într-o vreme cînd literatura europeană parcursese sau inaugura etape inovatoare de răsunet (drama „modernă“ a lui Ibsen, parnasianismul, simbolismul) cunoașterea aprofundată a operei lui Goethe era încă la noi un etalon de competență în ale literaturii. Vanitatea junimiștilor — și încă a celor tineri ! — solicita desigur aprecierea unui cerc mai larg decît acela al propriei societăți.

Cauzele care au determinat la Junimea și prin ea o creștere a interesului nu numai față de Goethe, ci și față de literatura germană în general au fost mai multe, dar cu siguranță, un rol important în noua orientare l-a jucat mentorul societății, Titu Maiorescu — „om lumi-

---

[1] *Introducere* la I. L. Caragiale, *Opere*, I, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, Editura Cultura națională, 1930, p. XVI.

nat, instruit, care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe..." (Gherea).[1] Goethe și ceilalți scriitori citați au concurat firește la formarea cunoștințelor și a gustului literar al viitorului critic și îndrumător, însă, mai direct și mai concret acesta și-a cristalizat sistemul estetic (și folozofic) prin asimilarea filozofiei germane (Herbart). Autorul lui *Faust* i-a oferit, practic, numai o sumă de repere estetice și argumente în probleme mai de amănunt. În primul rînd, însă, Goethe a fost marele său model în propria-i formare ca personalitate umană. Jurnalul și epistolarul, publicate recent[2], întregind ediția din 1937 a *Însemnărilor zilnice*, ne pun la dispoziție în această privință un material revelator, cu ajutorul căruia putem alcătui, încă din adolescență, fișa psihologică a celui ce avea să devină „olimpianul" Titu Maiorescu. În biografiile spirituale ale unor personalități din diverse ramuri de activitate găsim adesea mențiunea înrîuririi decisive a unor modele ilustre. Rareori ne întîmpină însă un caz în care profilul moral al unui om să se definitiveze într-un paralelism atît de perfect cu acela al unui predecesor admirat. Desigur, Titu Maiorescu n-a devenit Goethe. N-a avut înzestrarea esențială înnăscută a acestuia, n-a fost artist. Încercările lui literare din vremea studiilor n-au fost decît niște *labores juvenales*, pe care numai temporar a pus preț văzînd în ele exerciții de pregătire a unei cariere literare. Nici ca gînditor și estetician n-a creat sisteme noi, care să-l impună pe plan internațional. Darurile cu care a venit pe lume au fost mai puține și mai mici decît zestrea uriașă, hărăzită de un destin generos fiului consilierului aulic din Frankfurt pe Main. De la un punct însă, în aprecierea rolului public al celor două personalități, treptele pe scara de valoare coincid, iar în anume privințe aceea pe care s-a situat Titu Maiorescu este chiar mai înaltă.

---

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Contemporanul*, nr. 3, 1887; citat după ediția *Studii critice*, I, E.S.P.L.A., 1956, p. 62.

[2] Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, Editura Minerva, București, 1975, 1978.

Ceea ce Goethe a năzuit să fie pentru națiunea sa și pentru umanitate, un educator și un îndrumător, Maiorescu a fost pentru România. La Junimea, la *Convorbiri literare* și la catedra universitară, a instruit, a educat gustul, a contribuit la rezolvarea unor probleme majore la ordinea zilei în cultura noastră (privind limba, literatura, învățămîntul etc.). În domeniul politic, și-a asumat, cu eficiență, responsabilități cu mult mai mari decît acelea ce i-au revenit lui Goethe în micul ducat de Saxa-Weimar. Vorbind despre înrîurirea lui Goethe asupra lui Maiorescu, nu avem nevoie, așadar, să recurgem la formula convențională și limitativă, uzitată cînd se discută despre un emul — „păstrînd proporțiile". Cu delimitările indicate, referitoare îndeosebi la specificul însușirilor înnăscute, Titu Maiorescu are dimensiunile unei personalități de prima mînă, care s-a realizat integral. Iar aceasta, exact în vederile și corespunzător năzuințelor de o absolută luciditate ale elevului de la Theresianum.

Cu mult înainte ca însemnările zilnice să fie cunoscute, îngăduind urmărirea pe viu a procesului de formare în sensul goethean, înrudirea spirituală a lui Maiorescu cu Goethe, simțită și de contemporani, a fost mereu relevată. Reținem o autocaracterizare imaginară a criticului, inseriată de Mihail Dragomirescu în convorbirile din empireu, la care îi convoacă pe clasicii noștri, în treacăt fie spus, cu scopul de a-i expune și confirma tezele integraliste. „Nu știu dacă vă voi putea încînta — declară acolo înaintea unui select auditoriu Maiorescu. — Eu nu știu să înflăcărez sufletele, ci să le înseninez. Eu sînt goethean. *Goethe* mi-a dat filozofia vieții în *Faust*. Ceea ce e mai nalt e mai simplu ; ceea ce e mai complex e mai aproape de mintea omului. Toată filozofia lui *Goethe* pare că nu e decît filozofia altui om mare și ciudat — aceea din *Candide* al lui Voltaire. «Travaillons nôtre jardin !» Dar *Goethe* i-a pus un adaos : Nu atît pentru noi, cît pentru alții ! Dar ca să ajungă la această filozofie, care mi se pare a fi și a integralismului, i-au trebuit lui Goethe nu mai puțin de 60 de ani, și după tribulațiuni, despre care mărturisește

*Faust* cu cerurile și iadul său! Trebuie să fi trecut prin crize de dureri năpraznice și de bucurii infinite *Goethe...*"[1]

Asocierea „olimpianismului" maiorescian cu cel goethean a fost general acceptată, ca o axiomă. O sublinia și N. Iorga, în 1934: „În scrisorile lui Maiorescu, ale obiectivului, totdeauna demnului, goetheanului și olimpianului Maiorescu..."[2] Pe atunci, „olimpianismul" era numai constatat, ca o trăsătură dominantă și evidentă, fără a se bănui procesul sufletesc complicat și dramatic prin care Maiorescu ajunsese să și-l cîștige, nici contribuția lui Goethe la victoriile tînărului în lupta cu sine, nici, în sfîrșit, cît zbucium interior se mai ascundea încă, în anii maturității înaintate, dincolo de ținuta senină și demnă, constantă în aparițiile publice ale marelui om de cultură. Spre deosebire de contemporanii acestuia și de generațiile imediat următoare, care vedeau numai rezultatul, nu și drumul sinuos pînă la el, cercetătorii de mai tîrziu, în posesia însemnărilor zilnice, au avut privilegiul de a putea arunca o privire în laboratorul tainic unde s-a cristalizat și călit un caracter de o remarcabilă forță. Astfel, în 1940, Al. Dima a întreprins o atentă examinare a referirilor la Goethe din însemnări, trasînd convingător o paralelă probantă pentru afinitățile elective existente între Titu Maiorescu și poetul german. Analiza sa reține trăsăturile sufletești comune și pune în evidență înrîurirea pe care Goethe a exercitat-o asupra tînărului român. Demonstrația converge spre factorii principali — goetheeni — ce definesc „formula existenței" lui Maiorescu: dinamismul metodic, preocuparea de personalitate, iubirea de sine (ca punct de plecare în formarea „de fiecare zi în luptă cu puterile instinctive ale tinereții și cu rezistențele mediului social"), conceptul de armonie și ideea de umanitate.[3]

---

[1] Mihail Dragomirescu, *Integralismul*, București, Editura Institutului de literatură, 1929, p. 525—526.

[2] *O viață de om — Așa cum a fost*, 1934; citat după ediția îngrijită de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, Editura Minerva, București, 1976, p. 172.

[3] Al. Dima, *Afinități elective: Titu Maiorescu și Goethe* Extras din *Revista Fundațiilor regale*, nr. 9, septembrie 1940, Tipografia Fundațiilor regale, București, 1940.

Materialul inedit (corespondența), pe care noua ediție a jurnalului ni-l pune la dispoziție, nu schimbă imaginea de ansamblu, dar aruncă o lumină încă mai vie asupra relației spirituale dintre cele două personalități și îngăduie întregiri și nuanțări semnificative.

2

Problema înrîuririi lui Goethe asupra tînărului Maiorescu s-a pus chiar în legătură cu inițiativa acestuia de a ține un caiet de însemnări și cu modul în care a redactat însemnările. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît elevul de la Academia Theresiană și-a intitulat jurnalul *Ephemeris*, ceea ce evoca titlul de *Ephemerides* dat de Goethe unor notații din tinerețe (1770—1771). Cu argumente pe deplin convingătoare, profesorul Liviu Rusu dovedește că între cele două titluri aproape identice nu există nici o relație, astfel că ne însușim concluzia sa, precum că „în ce privește începuturile jurnalului, în raport cu Goethe, Maiorescu reprezintă un caz tipic de paralelism și nu de influență directă."[1]

Influența directă există însă în ceea ce privește procesul de formare parcurs de adolescent. Și aici, noțiunea de paralelism aprioric trebuie de asemenea avută în vedere. Cu oricît optimism am trata educarea și autoeducarea, oricît de maleabil ar fi subiectul, este greu de presupus că putem face dintr-un om, ca dintr-o bucată de lut, exact ceea ce ne-am propus, sau, cu atît mai puțin, că un ins își poate modifica integral structura psihică, întocmai cum actorul își aranjează chipul cu perucă și creioane de machiaj, plimbîndu-și ochii de la portretul personajului la oglindă. Vrem să spunem că theresianistul Titus Livius Maiorescu dispunea de însușiri sufletești congenitale care constituiau premisele indispensabile pentru a se automodela și că numai datorită afinităților elective, relevate și de Al. Dima, înrudirea sa cu Goethe a putut avea urmări.

[1] Liviu Rusu, *Introducere* la Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, ed. cit., p. VIII.

Prima menţiune a numelui lui Goethe în jurnalul puberului apare în lista de spectacole văzute în Viena, la Burgtheater, între 1851 — 1 noiembrie 1855. Înregistrarea titlului piesei — *Torquato Tasso* — e neutră, ca a tuturor celorlalte. Aprecierile se referă la jocul interpreţilor. Aceeaşi situaţie şi cu *Faust*, la care a asistat tot la Burgtheater, în seara de 2 decembrie 1855. Să nu-l fi impresionat în nici un fel această capodoperă pe băiatul de cincisprezece ani, care despre o piesă oarecare, *Ultima aventură*, notează că e „excelentă" ? În aceeaşi vreme citise, sau avusese la el „două cărţi" de Goethe, pe care le înapoia la 3 ianuarie unui coleg, fără a menţiona măcar titlul, sau a nota vreo impresie de lectură. Autorul care-l captivase era Lessing pe care-şi propunea să-l traducă „*complet*, afară de poezii", pînă la sfîrşitul gimnaziului. Cunoştea limba germană perfect din familie (şi cu sora lui, Emilia, coresponda în aceeaşi limbă), o folosea curent în şcoală la lecţii şi în conversaţiile cu colegii, încît, ca traducător, ar fi avut mai multe dificultăţi cu româna, pe care şi-o învrîsta cu reberbativele forme latiniste puse în circulaţie de etimologiştii transilvăneni. Avea şi alte planuri mari : să scrie o „istorie universale", o istorie a literaturii germane, să înveţe cel puţin să citească *toate* limbile europene, să cunoască religia — „spre a putea poate vreodată să-i demonstrez absurditatea". Adolescentul poseda o prematură conştiinţă de sine, convingerea că reprezintă o valoare şi că va avea de îndeplinit o misiune. Această timpurie afirmare de o nobilă vanitate a personalităţii ar fi descoperit-o şi la Goethe, pe care pe atunci pare că încă îl ignora. Treptat, jurnalul său devine mai dens, mai bogat în observaţii asupra oamenilor şi a mediului, mai penetrant în introspecţii. Se acumulează astfel materia brută a unui roman de formare, în ansamblu izbitor de asemănătoare cu aceea pe care o întrezărim în textura literară din *Poezie şi adevăr*. Lectura paralelă a însemnărilor zilnice din primii ani cu, de exemplu, cartea întîi din autobiografia lui Goethe evidenţiază tangenţe nebănuite (pînă şi căutarea lui Dumnezeu în afara dogmelor, în „lucrurile în fiinţă", la Maiorescu, în natură, la Goethe). Nu lipsesc la gimna-

zistul din Viena nici însemnările cu caracter material — liste de cărţi citite, numărul de ore dedicat cutărui studiu, date meteorologice etc. —, care-l vor determina pe G. Călinescu să afirme că „în scrisori şi caiete impresiile sînt banale (e drept că şi Goethe nu e altfel)"[1] Aplicată global, aprecierea e prea aspră. În privinţa notaţiilor realmente banale, trebuie adăugat că Maiorescu recurgea intuitiv la un procedeu pe care Goethe îl recomandase ca pe un mijloc de autocontrol şi de disciplină.

Ca şi marele său model încă nedescoperit, viitorul om de cultură se preocupă de formarea sa multilaterală, exersează la flaut şi desenează, iar cînd proiectează o tragedie, doreşte, tot ca acela (în *Prometeu*, *Mahomed* etc., etc.) să se întruchipeze pe sine. Personalitatea aleasă ca alter-ego era Salomon Caus, descoperitorul transformării în forţă motrice a presiunii aburului. Şi — ce coincidenţă ! — ca şi cînd ar fi cunoscut farsele cu care s-a amuzat în tinereţe Goethe, între altele, *Zei, eroi şi Wieland*, prin care poetul voise a-l sancţiona pe Wieland pentru minimalizarea lui Shakespeare şi a elinilor, şcolarul îşi propune să scrie, în germană, o „umorescă" *(Comitetul paharelor şi isprăvile clasei a 6-a)*, precum şi „o bucată comică, sub titula : *Unsere Zeit. Ein trauriges Lustspiel*[2]", despre care adăuga : „Va fi *personal*. Voi să bat a) un pedant grozav, căruia nu-i pot arăta ideile mele în alt mod, b) certele moderne între..."[3] Umoresca şi comedia aveau deci aceeaşi intenţie polemică ocazională, ca şi farsele lui Goethe. Elevului Maiorescu, însă, Wieland îi plăcea, pentru că îl vedem citindu-l. Priveliştea unui „incendiu groaznic" îl făcea să recite cu lacrimi în ochi versuri din *Clopotul* lui Schiller. Abia spre sfîrşitul anului 1856 pare a începe să se intereseze îndeaproape de Goethe, deoarece la 5 noiembrie notează că traduce două „mici poezii elegiace" ale acestuia, dintre care una poate fi *Mormîntul lui Anacreonte*, aflată în acelaşi caiet. Cealaltă elegie ne e necunoscută, dar

1. *Titu Maiorescu : „Însemnări zilnice"* (7/II/1937), în G. Călinescu, *Ulysse*, Editura pentru literatură, 1967, p. 328.
2 Timpul nostru. O comedie tristă.
3 Însemnare din 2 aprilie 1856.

într-un alt manuscris, cu data de 30 octombrie același an, dăm peste tălmăcirea fragmentului *Prometeu*.

Pentru un studios atît de grijuliu în planificarea instruirii sale, dincolo de programa și exigențele școlii, lectura marilor scriitori nu putea rămîne la voia întîmplării. Foarte curînd, în ianuarie 1857, cînd ajunsese să-l cunoască „mai tot“ pe Shakespeare, se hotărăște: „mă apuc apoi de Goethe“. Ceea ce și face, căci în aceeași lună notează: „dealtfel, cetesc necurmat pe Goethe“. Aceasta se întîmpla în ziua de 24 ianuarie. A doua zi chiar — surpriză! — o însemnare uluitoare, provocată de lectura unei biografii a titanului, care îi produse „o impresiune foarte neplăcută; om curios (inițial, epitetul pare a fi fost „mișel“, *n.n.*) a fost Goethe, cît a trăit, și toate vorbele frumoase din operile lui mi se par acum o ironie; de a vorbire e frumos, dar a se purta mai cum-secade e și mai frumos. Un lingușitoriu reptil, în politică un tîlhar, în morală un curvar, în purtarea către Klopstock, Merk, Herder etc, un copil arțăgos.“ Crescut într-o atmosferă de rigoare morală puritană, dînd, în candoarea lui juvenilă, peste cine știe ce biografie vulgară, scrisă de vreun amator de detalii scandaloase, sau de unul dintre antigoetheenii de pe la 1850, școlarul, oripilat, exclamă: „Cu cît altfel Klopstock, Lessing, Schiller, Herder!!!“ Nu știm cînd, recitindu-și însemnarea, Maiorescu a scris în diagonală peste întreg pasajul: „Ce altă părere mai tîrziu!“ Acest mai tîrziu a fost destul de curînd, ca și cum, odată ce-a lepădat din mînă scandaloasa biografie, s-a lăsat recucerit de artistul Goethe. Într-o scrisoare plină de patos din 17 mai același an, descrie unui coleg zbuciumul dureros prin care trecuse pînă nu de mult, datorită efortului fizic exagerat și unei exaltări trufașe și adaugă, evident referindu-se la Goethe, pe care nu-l numește: „Starea sufletească tulbure din acea vreme a fost condiția preliminară *necesară* a liniștii mele de acum, a fost perioada de *Sturm und Drang* a vieții mele spirituale (care, dealtminteri, a durat încă 5 luni), care era menită să mă ducă la maturizare.“ Maturizare la 17 ani! Goethe și-a renegat și el perioada de *Sturm und Drang*, însă după un număr bun de ani. Desprinderea lui de exaltarea orgolioasă a fost un proces

de durată, la Maiorescu frîna a funcționat mai rapid. Consemnînd această comprimare a evoluției spre maturitatea chibzuită, va trebui totuși să facem rezerva de care ne-am dispensat mai sus — păstrînd proporțiile! Parcurgem doar însemnările unui adolescent. Dar acest adolescent n-a fost unul oarecare, și nici disciplina pe care și-a impus-o n-a fost una fictivă. Conduita în viață pe care și-a consolidat-o atunci avea să fie respectată cu fermitate pînă la sfîrșitul existenței sale.

Depășind dezamăgirea temporară, Maiorescu reia deci lectura operelor lui Goethe. Animat mereu de dorința de a împărtăși celor din jurul său ceea ce i se părea valoros, spre sfîrșitul vacanței din vara 1857, în stațiunea balneară Vîlcele, citește din Goethe Emiliei și mamei lor. Pe măsură ce pătrunde mai adînc în universul spiritual goethean, marele poet nu mai e un autor între alții, prețuit și admirat ca aceia, ci o personalitate înrudită, în care se descoperă pe sine. Citește *Afinitățile elective* în toamna anului 1858, dar nu se desprinde de carte mai bine de o jumătate de an. Prin aprilie 1859, un pasaj îl determină să răsfoiască înapoi, cu mai bine de un an, caietul de însemnări și să noteze pe o pagină de la 10 ianuarie 1858: „Compară cu jurnalul Ottiliei". Constată așadar ceea ce remarcam mai sus, anume că fusese „goethean" *avant la lettre*. Comparația este propusă pe marginea unui pasaj în care adolescentul își destăinuie, cu patosul obișnuit, nevoia de afecțiune și mîhnirea de a nu o putea obține. „O viață fără iubire — scrie în jurnalul ei Ottilia (citește: Goethe) — fără vecinătatea celui iubit nu e decît o *comédie à tiroirs*, o proastă comedie cu sertărașe." *Afinitățile elective* îl entuziasmează. Transcrie din „geniala" carte maxime din același jurnal al Ottiliei și îi scrie la Brașov surorii sale: „Înainte de toate însă să citești *Afinitățile elective* ale lui Goethe; Emilia, asta este prima operă în proză a lumii!" Poate că în aceste luni de încîntare se va fi situînd și traducerea în românește a romanului, lucrare de anvergură, pe care, în mod ciudat, tînărul Maiorescu n-o pomenește nici în însemnările, nici în corespondența sa dinainte de întoarcerea în țară, dar despre care îi va scrie din București, la 3 iunie 1862, lui Theodor Rosetti,

ca despre o nereușită, fără a da amănunte : „După lectură, și eu am rupt manuscrisul traducerii *Afinităților elective*".

Sub impresia romanului, Maiorescu își procură în traducerea germană biografia lui Goethe de G. H. Lewes. Găsește că e o „operă minunată" („ein wundervolles Werk") și o va recomanda Emiliei, atrăgîndu-i atenția că *trebuie* s-o citească de dragul lui Goethe. Și cartea, și momentul psihologic în care o parcurge sînt cu totul altele decît cele de la începutul anului precedent. „În alte privințe — mărturisește acum Maiorescu — la lectura acestei cărți am avut un sentiment ciudat. Am găsit la Goethe, în istoria evoluției lui spirituale, unele trăsături care coincideau mult cu mine, care erau scoase din sufletul meu. Și în critica lui *Faust*." De la alt nivel al înțelegerii, cititorul, „atît de vanitos" încît se identifică în unele privințe cu eroul biografiei, califică drept „neroade" interpretările altor exegeți (probabil, amintindu-și de lucrarea biografică citită mai înainte) și-și însușește opiniile lui Lewes — „care corespund *în totul* concepțiilor mele". „Acea luptă — scrie el mai departe — pretutindeni frînată și totuși necesară, a adevăratului spirit spre *mai multă lumină*, împotriva vulgarității care neagă tot ce e superior, acum am înțeles-o." Fragmente din corespondența lui Goethe, reproduse într-o crestomație, îl determină să transcrie pasaje cu aspect de maximă — „ca fiind confirmate de mine și asupra mea". Asemănările pe care tînărul de 19 ani le consemna cu atîta satisfacție erau desigur nu numai motive de vanitate, ci și stimulente în a le confirma și adînci mai departe, prin autocontrol, în progresul său moral. Atracția exercitată asupra lui de *Afinitățile elective*, ca și de alte opere goetheene, are temeiuri psihologice, nu estetice. În roman caută însă nu un sprijin în efortul de înfrîngere, ci, dimpotrivă, îndreptățiri pentru libera manifestare a simțirii. De aceea îl încîntă scenele de dragoste și nu se arată șocat — el, moralistul ! — de „așa-zisul capitol «scandalos»" (cap. 11), găsind că „lucrul nu e așa grav". În primăvara anului 1859, doctorandul era îndrăgostit — „platonic" — de Clara Krem-

nitz, dar se simţea atras, altfel („fără stima severă"), de sora ei mai mică, Helene.

Deşi stăpînit în aşa măsură de vraja romanului, viitorul critic are şi o obiecţie ce-i preludează distanţarea şi obiectivitatea de mai tîrziu în aprecierea operelor literare. Obiecţia e de ordin stilistic. De acord cu Lewes, care critică uneori stilul lui Goethe, el citează o perioadă „înghesuită" şi adaugă : „Dimpotrivă, însă, în *Werther* un stil divin *parfois*, d.e. perioada din chiar scrisoarea a doua şi mai multe altele". Simplitatea şi claritatea stilului vor fi calităţi solicitate întotdeauna de Titu Maiorescu.

În vremea în care poposim, *Afinităţile elective* îl îndrumă pe tînăr spre introspecţii mai profunde, în zonele tulburi ale conştiinţei. Cum se ştie, în roman este încastrată o nuvelă, destinată să potenţeze tema principală a romanului, *Cei doi ciudaţi copii ai unor vecini*. Este povestea unui băiat şi a unei fete, meniţi încă din copilărie de către părinţi să devină la vremea potrivită soţ şi soţie, dar care, la vîrsta jocurilor, îşi arată reciproc o asemenea adversitate, încît se renunţă la planul matrimonial. Fata se va logodi cu altul. Cînd însă fostul ei tovarăş de joacă se întoarce, ea îşi dă seama că duşmănia de altădată dintre ei fusese manifestarea răsturnată a unei puternice afecţiuni. Cazul l-ar fi interesat probabil pe Freud. Povestirea va fi fiind mai mult sau mai puţin ciudată, dar ciudat oricum e faptul că tînărul Maiorescu, citind-o, o pune în legătură cu el şi sora lui, hotărînd la 13 septembrie 1858 : „ca amintire a zilei de azi, am să traduc în româneşte *Nachbarskinder* a lui Goethe, care se potriveşte aşa de *à propos*, şi am să i-o dedic ei". În acea zi, fusese „o seară dumnezeiască. În sfîrşit m-am lămurit deplin cu Emilia. Eu am plîns mult, chiar şi ea. Erau încă unele lucruri nelămurite între noi ; am vorbit despre ele." Şi notaţia continuă : „...de un an de zile nu sînt deloc îndrăgostit ; dar iubesc într-alt fel, şi aceasta echivalează. Sînt fericit. — Numai, numai. Soră-mea e foarte bolnăvicioasă, mereu dureri de piept. Cine ştie ? Atunci e îngrozitor." Afecţiunea dintre Titu şi Emilia are ardoarea unei pasiuni, care se

va prelungi de-a lungul anilor.[1] Altminteri, relațiile dintre frate și soră sînt perfect normale, și nu le-am fi evocat aici, dacă n-am identifica în ele încă un paralelism șocant cu Goethe. Maiorescu îl sesizase și el, căci, nu cu mult înaintea serii de lacrimi, în 10 iulie 1858, îi scrisese la Brașov Emiliei, îndemnînd-o să citească *Poezie și adevăr* și prevenind-o : „Să vezi pe urmă ce părere ai despre *Cornelie*, pe mine m-au izbit unele analogii". Din superbele pagini elegiace dedicate în *Poezie și adevăr* (Cartea a șasea) Corneliei, să desprindem numai un pasaj : „Cînd uneori în sufletul meu reînvia durerea că o pierdusem pe Gretchen și mă cuprindea brusc neliniștea, făcîndu-mă să vărs lacrimi și să jelesc, deznădejdea mea isca și în inima surorii mele toate nostalgiile neîmplinite ale tinereții ei, iar în asemenea clipe aveam impresia că sîntem cu atît mai nefericiți, cu cît, fiind numai prieteni intimi, nu puteam deveni iubit și iubită".

Alte analogii îi semnalează Maiorescu unui coleg, căruia îi recomandă de asemenea (în iunie 1858) să citească autobiografia lui Goethe : „Vei descoperi în ea multe din cîte ți-am spus eu însumi și, adesea, ceea ce poate avea consonanțe cu viața noastră de aici".

Că, în adolescență și în tinerețe, Titu Maiorescu a avut „obsesia lui Goethe" (G. Călinescu) n-a fost ceva întîmplător. I-au legat într-adevăr certe afinități elective și rămîne mai presus de orice îndoiala că „olimpianul", care va impune contemporanilor prin ținuta demnă, stăpînirea de sine și obiectivitatea neștirbită, a datorat mult exemplului lui Goethe, ce i s-a impus tocmai în cei mai decisivi ani ai formării sale. La tipărirea postumă a însemnărilor sale zilnice, s-a văzut că inima omului fusese mult mai fierbinte decît se crezuse și, cel puțin, drama pe care a trăit-o în căsnicie cu atîta intensitate, încît a

---

[1] După douăzeci de ani („București, 1/13 iulie 78), Titu Maiorescu îi va scrie Emiliei (măritată cu Humpel) pe același ton mai mult decît afectuos : „Cum să te las în pace, cînd vreau să fii a mea, trebuie să fii ? Nu-mi imaginez cum îmi poți rezista ! Îți mărturisesc doar că nu mai pot trăi fără tine. Vreau inimii tale să-i fac culcuș cald în sufletul meu, unde s-o lași cîtva timp să stăruie în pasivitate, înainte de a lua o hotărîre definitivă". (I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice „Bucovina" VI, p. 27 ; v. și p. 25, 39.)

vînturat în minte și gîndul sinuciderii, a creat impresia aproape unanimă că legendara seninătate fusese doar o iluzie. S-a ignorat atunci că nici pentru Goethe, capabil să cunoască și la șaptezeci și patru de ani o pasiune nu mai puțin copleșitoare decît aceea a lui Werther, olimpianismul n-a însemnat secătuirea rezervelor afective într-o inimă inertă și înghețată (v. *Elegia din Marienbad)*, ci tăria de a-și domina prin înțelepciune pornirile și de a renunța.

3

Dacă personalitatea umană a lui Goethe i s-a revelat lui Titu Maiorescu, în tinerețe, ca o culme, insuflîndu-i năzuința de a o atinge, opera aceluiași i s-a impus ca o realizare aflată pe prima treaptă a ierarhiei de valori din literatura universală. Și sub această latură, în admirația lui prevalează nota subiectivă, determinantă, dealtfel, pentru oricine citește fără intenția de a formula judecăți estetice. Deocamdată vorbim despre cititorul, nu despre criticul Maiorescu. Ca orice admirație cu un temei atît de personal, și aceea pe care i-o poartă acesta lui Goethe capătă un aspect exclusivist. Cui nu-i place autorul lui *Faust* e suspectat de lipsă de gust și chiar de incultură. Din Paris, la 19 noiembrie 1869, studentul în drept îi scria la București surorii lui că, la Brașov, îl întîlnise pe Humpel (viitorul soț al Emiliei), cu care discutase și despre literatură. Humpel îi declarase că îi place mai mult Schiller decît Goethe, că acesta din urmă, de fapt, nu-i place de loc — „e mai mare, desigur, decît Schiller ; dar este ca un mare obelisc de piatră, pe cînd Schiller este un palmier mai mic, dar în floare“. „Nu mi-a făcut plăcere — mărturisește viitorul critic — să aud din gura lui asemenea vorbărie banală. Cum se poate, Emilie, ca Goethe să nu-i placă cuiva ? Cum poți avea oare mereu nefericita părere că Goethe ar fi un obelisc, creatorul lui Tasso un vizionar rece, împietrit ? Și cum poți atunci să-l mai consideri mare ?“ Maiorescu confunda aici atracția exercitată de un autor cu recunoașterea obiectivă a valorii lui. Mai e de reținut că, în apă-

rarea lui Goethe, el contesta tocmai răceala și rigiditatea artistului.

Ca om de litere, Titu Maiorescu nu și-a continuat încercările din vremea școlarității, nici ca autor de poezii originale, nici ca traducător de poezie, deși, după părerea sa, ceea ce realizase în ultima calitate — inclusiv traducerile din Goethe — fusese „excelent".[1] În privința aceasta, trebuie amintit un moment de excepție : la cîteva luni după stabilirea la București, în 1862, se declară gata să se angajeze în traducerea lui *Faust* și chiar tălmăcește cîteva fragmente. Asupra împrejurărilor, de natură specială, vom stărui în capitolul următor. Mai tîrziu, cînd și-a găsit vreme să și traducă, singur sau în colaborare, criticul s-a oprit la proză, filozofică ori literară : Schopenhauer[2], Bret Harte, Mark Twain, Ibsen. Într-o măsură incomparabil mai mare decît oricare scriitor străin, Goethe l-ar fi putut ispiti să-i dedice un studiu special, măcar un articol sau o conferință. Interesul său s-a concentrat însă asupra literaturii române, iar misiunea pe care și-a asumat-o, de îndrumător al acesteia, a fost mult mai importantă decît orice contribuție la studierea unui autor străin, fie el cît de mare și de prețuit. Opera lui Goethe i-a folosit deci ocazional, ca și a altora, pentru exemplificări și demonstrații. Totodată, unele idei goetheene au pătruns și în concepțiile criticului și esteticianului.

Încă din primul său studiu de critică și teoria literaturii, *O cercetare critică asupra poeziei române de la*

---

[1] „Eu am tradus (asta n-o știi deloc) vreo 30—40 de poezii germane, mult Klopstock, mult Lessing și Goethe (printre altele. *Prometeu*) : am recitit totul după o pauză de trei ani, deci în stare să le judec, și trebuie să spun : este tradus excelent." (Scrisoare către Th. Rosetti, 24 aprilie 1862.)

[2] În cuprinsul traducerii *Aforismelor pentru înțelepciunea în viață* de Arthur Schopenhauer, T. Maiorescu a tălmăcit — în versuri — și nouă scurte fragmente de Goethe (v. *Convorbiri literare*, nr. 1, 3, 5, 6, 9 din 1870). Dacă însă versurile pe care le-a scris în limba germană în tinerețe sînt întru totul onorabile, acseste scurte versificări în românește sună penibil, ca niște răvașe de plăcintă sau ca acele stihuri cusute în arnici albastru de gospodine, pe cîrpele țintuite pe pereții bucătăriei : „Ca să vă onorăm pe voi, / Luăm onoarea de la noi", „Vezi să nu vie-n zadar / Buna dispoziție, / Căci îți vine rar" etc.

*1867*, Titu Maiorescu își ilustrează o parte dintre enunțuri cu poezii de Goethe, propuse ca exemple pozitive. Astfel, pentru a explica „tropul în genere“, citează un catren dintre proverbe, pentru a evidenția necesitatea conciziei, transcrie o versiune românească a poezioarei *Gleich und gleich (Unul și-același)*, reluată mai departe pentru demonstrarea posibilității și a rostului utilizării diminutivelor. În același studiu, *Mîngîiere în lacrimi (Trost in Tränen)* îi slujește pentru a proba „ce efect frumos pot să producă contrastele“, iar *Regele codrului (Erlkönig)*, pentru a exemplifica „dezvoltarea grabnică și crescîndă spre culminarea finală“. Poeziile ar fi fost exemplare date în original; chiar într-o expunere didactică, în care materialul intuitiv este afișat cu un scop strict circumscris, traducerile pierd aproape toată puterea de convingere. Prea sigur că numele prestigios al poetului e o garanție suficientă, criticul nu ia în seamă slăbiciunea traducerilor, care aplatizează și chiar trădează textele goetheene printr-o prelucrare prea liberă. Aceasta se întîmplă îndeosebi cu ultimele două poezii, a căror tălmăcire aparține lui N. Skelitti. Traducătorul celorlalte două citate, nemenționat în studiu, este însuși Maiorescu. Cel dintîi, catrenul: „Talent fără noroc/ E de prisos:/ Tămîie fără foc/ N-are miros“ nu e de găsit printre „proverbele“ lui Goethe *(Sprichwörtlich)*. Metafora din versurile 3 și 4 apare în două dintre „xeniile blînde“ *(Zahme Xenien)*, nu însă în legătură cu „talentul“. S-ar părea că avem a face cu o „imitație“, în care metafora goetheană e folosită pentru a exprima altă idee. Al doilea citat transpune în zece versuri cele opt din poezia germană: „De supt pămînt/ Un gheocel/ De-abia ieșise/ Tinerel./ Veni o albină,/ Gustă din el:/ Să știi că natura /Cînd i-a creat, /Pentru olaltă/ I-a destinat“[1].

---

[1] Paternitatea celor două traduceri a fost ignorată pînă acum de bibliografi, deși versurile respective au fost publicate în *Convorbiri literare*, martie — aprilie 1932, p. 279, ca extrase „din însemnările zilnice ale lui T. Maiorescu 1865—67, împreună cu alte patru tălmăciri din „xenii blînde“. Fără titlu și fără semnătură, „De supt pămînt....“ a mai apărut în *Călindarul bunului econom* pe anul 1877 din Sibiu, p. 23.

Două sînt operele de importanță primordială ale lui Goethe, pe care Maiorescu le amintește cu totul în treacăt, dar într-o conjunctură ce ne determină să reținem pasajele respective. Una este *Faust*, inclus într-o notă de subsol, menită să lămurească singurul rol pe care „obiectele științei" îl pot juca în „reprezentarea frumosului". Asupra acestei trimiteri vom reveni. La cealaltă operă, *Suferințele tînărului Werther*, de fapt numai la eroul ei, criticul se referă în articolul polemic *Contraziceri?* (1892). Werther este propus ca exemplu de tipizare, în compania lui Shylock și Leiba Zibal. Alăturarea acestor personaje produse de modalități literare atît de diferite este posibilă datorită unei interpretări foarte largi a noțiunii de „tip". Pentru Maiorescu, tipul este o „idee platonică", un personaj ce înfățișează *sub specie aeternitatis* o generalizare, o categorie (grup uman, pasiune etc.). Dintr-un asemenea unghi de vedere, orice erou literar devine tipic, iar orice diferență dintre clasicism, romantism etc. în ceea ce privește conturarea personajelor dispare. Tipizarea „constituie partea mai ales etică a artistului", etică prin uitarea de sine, prin obiectivare. Deosebiri există, dar ele provin din „forma exprimării", adică din tratarea personală sau individuală a figurilor, ceea ce reprezintă „partea mai ales estetică a poetului". Amintim toate acestea doar pentru a lămuri caracterizarea maioresciană a eroului lui Goethe: „Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului". Iată deci cum, datorită unei viziuni în esența ei clasică asupra artei, un personaj romantic prin excelență, un caz individual de excepție este acceptat fără rezerve, deși, chiar de pe poziția *clasicului* Goethe, ne-am fi așteptat să fie respins. În completarea exemplelor de personaje tipice, Maiorescu adaugă și Luceafărul, de fapt tot atît de netipic ca și Werther. Criticul intuiește cu finețe înrudirea dintre eroul lui Eminescu și cel al lui Goethe, însă o situează în planul abstract al întruchipării unei pasiuni, însușire ce revine de fapt personajelor clasice („Și Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther").

Exemplificările cu poezii de Goethe și, în general, referirile la acest poet (al cărui nume e amintit și în alte contexte, de interes minor) alternează cu citate din alți autori străini și nu sînt mai numeroase decît recursurile la Heinrich Heine. Îl desprindem pe Heine din lista de autori citați care s-ar putea alcătui, pentru că și acest balans între vîrstnicul clasic și mai tînărul romantic, fără marcarea unei preferințe, pune în evidență faptul că, așa cum s-a observat, nu numai cititorul, ci și teoreticianul Maiorescu încearcă să împace elemente contradictorii, aliind clasicismul cu romantismul.[1] În planul principial, preeminența revine totuși clasicismului, idealul estetic al criticului fiind „idealul clasic: opera sănătoasă (după Goethe, care identificase ideea de *clasic* cu aceea de *sănătos)*, icoană a bunului simț și a echilibrului formei cu fondul".[2] Întîlnirea cu Goethe, în această perspectivă largă asupra artei, nu apare ca fiind îndestul de caracteristică, pentru a îndritui stabilirea unei descendențe directe a esteticii maioresciene din cea goetheană. Survin însă alte aspecte, care ne duc nemijlocit spre clasicul Goethe. Cum se știe, după ce afirmă că „poezia este un product de lux al vieții intelectuale, *une noble inutilité*", că ea „este chemată să exprime frumosul, în deosebire de știință, care se ocupă de adevăr", Titu Maiorescu alunecă în una dintre cele mai sesizante contradicții ale sale, atunci cînd, afiliind esteticului eticul, neagă în fapt „inutilitatea" poeziei. Adevărul sentimentului nu-i mai apare suficient în sine și-l condiționează de progresul pe care l-a adus în viața poetului. (Progresul, constînd în „formularea unui adevăr nou", se înscrie în sfera morală — vezi articolul *Despre progresul adevărului.)* Pentru a-și susține această observație, Maiorescu face un apel direct la maestrul său, socotind că ea „va avea mai multă putere, dacă o vom însoți

---

[1] V., între altele, *Titu Maiorescu, Criticul literar*, în *Clasicii noștri* de Vladimir Streinu, Casa școalelor, 1943, p. 91—92; *Titu Maiorescu — critic literar* de Paul Georgescu, introducere la Titu Maiorescu, *Critice*, Editura pentru literatură, 1966, p. XXIX și urm.; Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 382 și urm.

[2] Vladimir Streinu, *ibid.*, p. 91.

de sfatul ce-l dă Goethe poeților tineri : «Întrebați-vă la orce poezie dacă cuprinde o simțire ce ați avut-o în adevăr în viața voastră și dacă această simțire *v-a înaintat întru ceva*. Nu sunteți înaintați dacă nu faceți decît a jeli o iubită ce ați pierdut-o prin despărțire, necredință sau moarte. Aceasta nu e niciodată bine, orcît de mult talent ați jertfi pentru asemenea poezii. Țineți-vă de progresul vieții și examinați-vă cînd se ivește prilejul : atunci se vede îndată dacă aveți viață și, mai tîrziu, dacă ați avut-o.»"[1]

Tot de la Goethe pornește Titu Maiorescu, atunci cînd definește romanul în raport de tragedie. Discuția aceasta o angajează în articolul *Literatura română și străinătatea* (1882), inaugurînd-o, dealtfel, prin precizarea că „și acest punct se află studiat în multe tractate de estetică și formulat și de Goethe". Locul unde-l formulează Goethe a fost identificat de Tudor Vianu[2] : romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, cartea a cincea, capitolul al șaptesprezecelea. Cîteva idei din digresiunea teoretică, prezentată de Goethe ca rezumat al unei convorbiri dintre două personaje, sînt preluate întocmai de criticul român. „Eroul romanului — se spune în *Anii de ucenicie* — trebuie să fie pasiv sau, cel puțin, să nu fie activ într-un grad înalt ; de la eroul unei drame se cer acțiune și fapte."[3] Maiorescu reia : „în tragedie persoana principală este mai întîi de toate activă" și mai departe : „În roman și în novelă, din contra, persoana principală este în esență pasivă..." (*Critice*, ed. cit., p. 396). Criticul culege din scurta expunere a lui Goethe și cîteva exemple de personaje de roman (Pamela și Clarissa lui Richardson, vicarul din Wakefield), însă mai departe se desprinde de enunțul inițial și, preocupat de epică, spre deosebire de textul goethean, în care inte-

---

[1] *Direcția nouă în poezia și proza română*, în *Critice*, ed. cit., p. 111.

[2] *Noi izvoare ale esteticii lui Titu Maiorescu*, în Tudor Vianu, *Opere*, II, Editura Minerva, 1972, p. 350—353.

[3] Cităm după J. W. Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în românește de Valeria Sadoveanu, Editura Univers, București, 1972, p. 267—268.

resul se concentrează asupra teatrului, dezvoltă o teorie proprie asupra „romanului poporan“.

În sfîrşit, Titu Maiorescu mai face apel la Goethe — ca artist, nu ca teoretician — într-o altă problemă, anume aceea a relaţiei dintre literatură şi politică, patriotism şi, în genere, sfera ideilor. Asupra acestei probleme ne vom opri într-un capitol următor.

4

Referirile din articole la Goethe dovedesc că familiarizarea din tinereţe cu opera acestuia a fost sprijinită în continuare de lecturi frecvente. O însemnare din 3/15 ianuarie 1901 ne oferă confirmarea faptului. Stimulat, la lectura unui volum de Moltke, de răspunsurile pe care le dăduse acesta la ancheta unei reviste franceze, Maiorescu îşi face şi el un „examen de biografie intelectuală“ şi răspunde, pentru sine, la întrebările ce-i fuseseră puse feldmareşalului. Întrebările erau : „1. Ce cărţi au exercitat cea mai mare influenţă asupra dvs. ? 2. Ce cărţi recitiţi cu cea mai mare plăcere ?“ La cea dintîi întrebare, primul nume citat de critic este acela al lui Jean Paul. Dar Jean Paul Richter a fost cel mai mare adversar literar al lui Goethe ! Pe Maiorescu nu-l înşela totuşi memoria. În jurnalul său de la Theresianum şi în corespondenţa din aceeaşi vreme, Jean Paul revine mereu. Ciudat e că Goethe nu apare cu nici o operă pe lista celor ce l-au influenţat. În răspunsul la a doua întrebare, Goethe este aşezat în frunte, şi chiar cu precizarea : „Schiller şi Jean Paul acum nesuferiţi“. La cel de-al doilea dintre aceştia din urmă nu va mai reveni, la cel dintîi da, căci în 1913 va adăuga : „Schiller îmi place iar“.[1]

Însemnările zilnice de după întoarcerea în ţară şi de după întemeierea Junimii conţin felurite şi elocvente referiri la Goethe. Maiorescu foloseşte cu diverse prilejuri expresii din *Faust*, ca unul ce cunoştea pe de rost pa-

[1] Cf. Z. Ornea, *op. cit.*, p. 387.

saje din tragedie, sau din poezii.[1] La 28 august, stil vechi, 1871, notează : „Am citit foarte mult și cu multă căldură sufletească din Goethe. Sugestivele *Anale*, întregi și repede. Făcut multe excerpte. Încă o dată frumoasa *Proserpina* (...) Și *Carnaval la Roma*, scris surprinzător de clar și încîntător."[2] A doua zi, îi face plăcere să însemneze ce știe pe din afară : *Orphisch*, Δαίμων, *Sänger, Ein Blumenglöckchen, Sänger und Hafi (Ellenbogen).*"[3] Adaugă patru poezii de Heine, una de Kuzek și una de Lenau. În chiar acele zile încheia redactarea părții I din *Direcția nouă*. Uneori, simte nevoia să-și verifice impresiile de lectură, adresîndu-se lui Goethe. Cînd termină „încîntătorul *Vicar of Wakefield*", revede pasajele despre romanul lui Goldsmith din *Poezie și adevăr*.[4]

„Căldura sufletească" cu care-l citea și recitea pe Goethe pune în lumină faptul că între cititor și autorul preferat dăinuie comunicarea spirituală statornică în tinerețe. În impasul intim prin care trece, aflîndu-se în pragul divorțului, lectura corespondenței dintre Goethe și Marianne von Willemer, dragostea tîrzie a poetului, îl emoționează.[5] De la alt nivel al înțelegerii, își pune din nou întrebarea care-i provocase aprehensiunea din anii școlarității : „A fost Goethe ușuratec sau un om moral ?" Răspunsul face acum distincția cuvenită între om, cu slăbi-

---

[1] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, publicate de I. Rădulescu-Pogoneanu, Editura Socec, București, I, p. 145, 159—160, 166.

[2] *Ibid.*, p. 172.

[3] Ibid., p. 173. Poeziile sînt : *Orphisch. Dämon (Orfic. Demon), Der Sänger (Cîntărețul), Gleich und gleich (Unul și-același)* ; ultimele titluri aparțin ciclului *Divanul occidental-oriental*. Al. Dima (*lucr. cit.*, p. 17) opinează că motivul preferinței lui Maiorescu pentru aceste poezii stă în conținutul lor de idei : Criticul „a împărtășit fără rezerve această teorie (din *Dämon*) a individualității distincte date odată pentru totdeauna, care se dezvoltă organic, crescînd exclusiv între propriile ei limite de nedepășit". Răspunsul cîntărețului, care refuză darurile („Eu cînt cum cîntă pasărea / Ce locuiește-n ramuri ; / Cîntecul... / E-o răsplată ce răsplătește din belșug") corespunde ideii maioresciene : „arta are în sine însăși toată valoarea ei..." *(Poeziile d-lui A. Naum)*. Potrivirile sînt reale, dar o explicație de aceeași natură nu poate fi dată și pentru celelalte poezii.

[4] *Ibid.*, p. 281.

[5] *Ibid.*, p. 297.

ciunile sale, și artist : „Ce întrebare ! Ce ne pasă nouă cu ce fel de ortografie sînt scrise poeziile lui Anacreon ?“[1]

Mereu preocupat de realizarea ca personalitate umană, precum și de afirmarea sa ca factor cultural, Maiorescu vede în Goethe un reazem și un exemplu încurajator. „Cînd mă gîndesc — se mîngîie el într-o însemnare din 4 septembrie stil nou, 1876 — că însuși un așa de supraom ca Goethe era deja de 37 de ani cînd a plecat spre Italia și abia de atunci înainte a atins adevărata lui însemnătate în direcția lui rămasă consecventă, cît trebuie aceasta să pună în mirare și, în fond, să consoleze mici apariții ca mine. Deci s-ar putea încă să învieze o lume înaintea mea ? O lume nouă ?“[2] În vremea acestei notații avea 36 de ani, cunoscuse mari satisfacții în domeniul literar și politic, dar, concomitent cu drama pe care o trăia în căsnicie, se lovea de animozități ce-l afectau mult mai mult decît lăsa să se vadă. De cîțiva ani fusese suspendat din învățămîntul universitar, iar cu cîteva luni în urmă fusese trimis în judecată sub ridicola și umilitoarea acuzație că, în calitate de ministru, se făcuse vinovat de „răsipă și deturnare de bani publici“. Întreruperea contactului cu tineretul universitar era cu deosebire dureroasă pentru cel ce vedea în profesorat o misiune primordială și-și nota în caietele sale, ca un adevăr esențial, cugetarea lui Goethe : „Ni se duce tot cîștigul vieței, cînd nu ne putem împărtăși altora“. Era un adevăr pe care-l trăise încă din timpul școlarității și asupra căruia, cu mulți ani în urmă, îi atrăsese atenția unui fost coleg de la Theresianum, reproducînd aceeași spusă a lui Goethe, pentru a-l face să înțeleagă că lectura unor opere nu e suficientă, dacă părerile asupra acestor opere nu sînt comunicate altora (scrisoare din 23 octombrie 1860, către baronul Kutschera). Își va mai fi amintit, în impasul sufletesc din 1876, și de tristețea pe care i-o procurase sfîrșitul studiilor în străinătate, convingerea că stările de lucruri din țară nu-i vor îngădui o activitate de anvergură ? Atunci își aflase o mîngîiere în gîndul că nu

---

[1] *Op. cit.*, p. 202. Pasajul, altfel formulat, a fost tipărit de Maiorescu printre aforismele sale, în ediția din 1892 a vol. II din *Critice*. În ediția din 1908, l-a eliminat.

[2] *Ibid.*, p. 261.

obiectul căutat, ci căutarea în sine e importantă și-și sprijinise ideea prin exemplul lui Faust: „De aceea este Faust marea tragedie a omenirii și de aceea exercită asupra noastră influența sa magică, pentru că el întruchipează măreția noastră și nimicnicia noastră, fericirea noastră și nefericirea noastră: căutarea de fiecare dată și găsirea de nicicînd. Și el căuta iarăși și iarăși; iar cînd a găsit, s-a sfîrșit; și totuși n-a găsit nimic altceva decît nevoia de a căuta fără odihnă." (Scrisoare din 7 septembrie 1860, către Theodor Rosetti.) După o experiență amară, prea mult prelungită, lipsa de interes față de lucrările sale, neînțelegerea cu care era înconjurat îl împingeau spre concluzia pesimistă că „a năzui ceva împreună cu alții și a trăi sufletește împreună cu alții este un ideal irealizabil" (4/16 oct. 1893). Evident, ca să-și reanimeze speranța că pînă la urmă i se va recunoaște importantul rol cultural, în luna următoare aceleia în care însemna noua etapă decisivă, începută de Goethe la 37 de ani, înscrie în caietul său, printre „ideile de lucru", o „istorie a influenței eroilor intelectuali pînă la recunoașterea lor". Alături de Lessing și Beethoven, „care, se știe, au fost combătuți neîncetat pînă au ajuns la recunoașterea generală" (18/30 octombrie 1876), figurează și Goethe.[1] Biografia spirituală a autorului lui *Faust* continua să fie pentru omul de cultură român o sursă de alinare și nădejdi.

La publicarea *Însemnărilor zilnice*, I. Rădulescu-Pogoneanu opina că „una din cele mai splendide *opere de artă* pe care a dăruit-o Titu Maiorescu culturei națiunei sale este însăși *personalitatea* sa excepțională, în care a izbutit să «sublimeze» porniri nearmonioase cu misiunea și cu idealul de viață al unei umanități superioare."[2] Ideea va fi reluată întocmai de E. Lovinescu: „Cea mai însemnată dintre creațiile lui e cea a persona-

[1] *Op. cit.*, p. 268. Ideea, exemplificată cu aceleași personalități, a fost reluată mai tîrziu de Maiorescu, în articolul *Progresul adevărului* (1883).

[2] Introducere la vol. I din *Însemnări zilnice*, ed. cit., p. XXIX.

lității lui armonice."[1] Și despre Goethe s-a spus mereu același lucru, în termeni similari. E neîndoielnic că nu numai în anii adolescenței, ci și mai tîrziu, în depășirea crizelor prin care a trecut la maturitate și în continua sa acțiune de automodelare, Titu Maiorescu a aflat în Goethe un exemplu și un sprijin.

---

[1] E. Lovinescu, *Titu Maiorescu*, Fundația pentru literatură și artă, II, 1940, p. 423.

## INTERESUL FAȚĂ DE GOETHE LA JUNIMEA

### 1

În dorința lui mereu vie de a comunica și de a îndruma, Titu Maiorescu își va fi mărturisit cu diverse prilejuri printre junimiști admirația față de poetul de care se simțea atît de intim legat. Există și unele dovezi că obișnuia să atragă atenția literaților din jurul său asupra vreunei opere anume și să propage printre tineri venerația față de titan. După ce recitise în august 1871 „frumoasa *Proserpina*“, nota : „îi dau ghes mereu lui Bodnărescu să o traducă“. Cu asemenea îndemnuri va fi stăruit și pe lîngă alți membri ai societății. În 1906 (5/18 ianuarie), din Abazzia, îl sfătuia într-o scrisoare pe Ion Petrovici : „Trebuie să mergi pe o lună la Jena (de unde în dese excursii la apropiatul Weimar cu reminiscențe vii de la Goethe - Schiller)...“[1] Un pelerinaj făcuse și el în iunie 1859, cînd, îndată ce-și luase doctoratul la Giessen, se oprise la Frankfurt pe Main, anume ca să viziteze casa unde s-a născut Goethe. Și în lecțiile de filozofie de la Universitate, profesorul spicuia, după cum își amintește Gh. Panu,[2] momente din operele goetheene. Episodul notat de Panu este extras din *Poezie și adevăr*. L-a auzit narat de Maiorescu la catedră și

---

[1] Scrisoarea, la I. E. Torouțiu, V, p. 269. Amintindu-și de acest sfat, primit pe cînd era student, Ion Petrovici va vizita Weimarul abia în 1928, după ce se va opri mai întîi la Leipzig, să revadă Auerbachskeller. Descrierea casei Goethe și pelerinajul la mormîntul lui Goethe și Schiller, în volumul său *Peste hotare*, București, Editura Casei școalelor, 1931, p. 63—97.

[2] Gh. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*, București, 1935, p. 43.

E. Lovinescu, în vremea studenției sale: „Într-o lecție a lui ne impresionase povestirea minunat modelată a unui caz de televiziune: tînăr încă și fără rost, Goethe se văzuse într-o zi de vară, venind din față, pe drum, în haine de curte, călare, așa cum avea să fie mulți ani după aceea la Weimar". La un sfert de veac după ce o ascultase Panu, anecdota „își păstrase frăgezimea în gura oratorului; o ridicase din categoria clișeului, spre a-i da tonul comunicativ al improvizației."[1]

Desigur, autorul lui *Faust* era pentru junimiști un autor bine cunoscut din lecturi proprii. Mulți dintre ei își făcuseră studiile în Germania sau în Austria. Să-i amintim numai pe Iacob Negruzzi (a stat în Germania 11 ani), Petre Carp, Theodor Rosetti, Nicolae Skelitti, Leon Negruzzi, Samson Bodnărescu, Ion Pop-Florantin. Eminescu, A. D. Xenopol și, mai tîrziu, Panait Cerna au fost trimiși de Junimea la studii tot în Germania. În cadrul societății se confruntau, după expresia lui Panu, două „școale", cea franceză fiind reprezentată, după același, de un grup mai numeros. Cînd și-a scris amintirile, Gh. Panu părăsise de mult Junimea și devenise unul dintre adversarii ei. Evocările sale, dezamăgitoare, ca de altfel și acelea ale lui Iacob Negruzzi, sînt, pe deasupra, lipsite de obiectivitate. Examinarea minimalizatoare a studiilor critice prin care Maiorescu a dat impulsuri noi literaturii române este tot atît de nedreaptă ca și acuzația adusă criticului de a fi introdus „un fel de estetică internaționalistă", cu pretenția că „fără cunoașterea și imitațiunea literaturii germane, este cu neputință înființarea unei literaturi românești înfloritoare".[2] Nicăieri, Maiorescu n-a susținut așa ceva. Învinuirea de cosmopolitism, din pricina căreia a avut de suferit în timpul vieții, a fost spulberată de mult, iar contribuția sa în definirea specificului național, în relevarea valorii poeziei populare ca model de poezie autentică și în rezolvarea altor probleme legate de înflorirea unei literaturi românești orginale a fost reliefată din nou, îndeosebi în ultimii zece ani. Ceea ce vrem să subliniem aici este că aten-

---

[1] E. Lovinescu, *Titu Maiorescu, vol. cit.*, p. 416.
[2] Gh. Panu, *op. cit.*, p. 17.

ția acordată de Titu Maiorescu și Junimea literaturii germane n-a avut un caracter exclusivist. În paginile *Convorbirilor literare*, junimiștii și diverși alți colaboratori ai revistei s-au făcut, prin traduceri și studii, interpreții clasicilor eleni și latini, ai scriitorilor englezi și francezi nu în mai mică măsură decît ai celor germani. În studiile și articolele sale, Maiorescu se referă și el frecvent la exponenți ai altor literaturi europene (Balzac, Byron, Camoëns, Corneille, Hugo, Shakespeare etc.). Goethe însuși, cu binecunoscuta lui receptivitate față de literaturile străine, putea să îndrume spre o deschidere cît mai largă a perspectivei, nu spre exclusivism. Totodată, în cadrul literaturii germane, preferința ce i s-a arătat n-a impus înlăturarea din cîmpul de vedere a altor scriitori, fie ei și de altă școală. Să rememorăm doar că Iacob Negruzzi a tradus masiv din Schiller și că Heine a găsit la Junimea nu numai numeroși tălmăcitori, ci și emuli, care au contribuit la îmbogățirea liricii românești cu o specie nouă — *liedul* de tip heinean. Interesul junimiștilor pentru literatura germană, pentru Goethe, nu constituie un motiv de dezavuare, ci dimpotrivă, de prețuire, deoarece a lărgit orizonturile literaturii noastre în orientarea ei spre universalitate.

Cu aceste precizări, vom trece la enumerarea cîtorva momente mai semnificative, care concretizează interesul față de Goethe în cadrul Junimii. Prelecțiunile populare de la începutul anului 1867 — anul apariției primului număr din *Convorbiri literare* — au fost dedicate „Cărților omenirii". Conferința a opta, expusă de Iacob Negruzzi la 26 martie, a avut ca temă tragedia *Faust*. Îi cunoaștem conținutul numai din succinta relatare publicată în revistă. După o introducere privind literatura germană în dezvoltarea ei istorică pînă la Goethe, vorbitorul a schițat biografia și a descris operele acestuia, pe care l-a opus, ca „realist", „idealistului" (poate : romanticului ?) Schiller, apoi „făcu o întinsă analiză a lui *Faust*" (partea I). În fața unui public compozit, Iacob Negruzzi, deși s-a referit și la conținutul filozofic al operei, pare a fi dat expunerii, cum și era de așteptat, aspectul unei informări de popularizare, stăruind mai ales asupra caracte-

rizării personajelor principale (Faust, Margareta, Mefisto).[1]

În corespondența junimiștilor, numele lui Goethe și titluri ale operelor acestuia apar în contexte ce ne îndreptățesc să presupunem că referirile se datoresc, cel puțin în aceeași măsură ca unui imbold personal, interesului cunoscut față de poet, întreținut „acasă" la Junimea. În august 1869, A. D. Xenopol se considera dator să-l informeze pe Iacob Negruzzi, care se îngrijea de colectarea contribuțiilor pentru bursa ce i se trimitea la Berlin, că citește poezii de Goethe și Heine, precum și *Viața lui Goethe* de Lewes. Același avea prezumția că poate aprecia gradul în care fuseseră înțelese și redate poetic ideile din *Faust*, de către un traducător care publicase în *Convorbiri literare* cîteva fragmente. Hrănit (la propriu) de o societate literară, viitorul istoric avea la 22 de ani veleități de poet și se avînta în tălmăcirea poemului *Hermann și Dorothea*, pe care îl așeza alături de epopeile lui Homer. A trudit la traducere vreme de doi ani, trecînd de la iambi la hexametrii din original, dar cînturile expediate succesiv la Junimea au fost întîmpinate defavorabil. A. D. Xenopol îl citea cu atenție pe Goethe, de vreme ce recunoștea într-o poezie a Matildei Cugler imitarea unui model goethean, iar ca să-și definească propria concepție asupra vieții recurgea la citate din poet, adăugînd că acesta „ca în toate, are dreptate".[2] „Potrivirea" cu Goethe pare a fi fost la modă printre junimiști. Pînă și „supergingașul" N. Volenti, necăjit de unele forfecări în ședințele societății, îi scria redactorului *Convorbirilor literare* că nu se descurajează, fiindcă... „eu o spun fără modestie, și asupra acestui punct mă potrivesc cu *Goethe*, nu sunt modest și nu mă descuragiez."[3] Nici pe D. Petrino nu-l descuraja faptul

---

[1] *Convorbiri literare*, nr. 5, 1 mai 1867, p. 69. (V. și nr. 1 al revistei, 1 martie 1867, p. 16.)

[2] Corespondența lui A. D. Xenopol cu Iacob Negruzzi a fost publicată de I. E. Torouțiu, *op. cit.*, II. Pasajele ce ne interesează, la p. 34, 49, 54—55, 66—67, 81—82, 113, 117. Manuscrisul traducerii, nepublicate, a poemului *Hermann și Dorothea* i-a fost încredințat lui Torouțiu de către Rinia, văduva lui Xenopol (*ibid.*, III, p. 429).

[3] *Ibid.*, I, p. 288.

că revista din Iaşi nu-i publica traducerea baladei *Der Gott und die Bajadere (Zeul şi baiadera)*, dar protesta cu vehemenţă împotriva unor aprecieri asupra propriilor sale poezii, făcute de Maiorescu în *Direcţia nouă* (deşi criticul îl onorase, punîndu-i numele chiar în subtitlu printre poeţii noii direcţii). Cernăuţeanul întorcea arma cu care se considera lovit (sfatul adresat de Goethe tinerilor poeţi, transcris de Maiorescu în articol şi pomenit de noi mai sus, viza versurile lui macabre) şi, jignit odată mai mult prin aceea că îi fuseseră preferaţi Bodnărescu şi... Eminescu, lovea, la rîndu-i, în criticul goethean cu o frază din Goethe : „Iată de exemplu ironie şi dovadă de puţin sens critic... «das Verständniss ist Haupteigenschaft des Kritikers» (înţelegerea este însuşirea principală a criticului, *n. n.*) zice mult citatul Goethe. Vra să zică lipsa acestii calităţi într-o critică este însuşi cea mai armonică critică a d-lui Critic."[1] Genus irritabile vatum !

Junimea şi mentorul ei erau admonestaţi de proprii lor protejaţi. Un altul care s-a grăbit să le dea lecţii a fost şi Nicu Xenopol, de a cărui ingratitudine avea să se plîngă Iacob Negruzzi în *Amintiri*. Plecat, cu o bursă obţinută de fraţii Negruzzi, la Paris, unde şi-a format însă convingerea că francezii „în toate sunt inferiori germanilor", Nicu Xenopol, şi el pretins poet, ba chiar şi estetician, contestă (ca şi Petrino, Panu etc.), într-o scrisoare din 8 aprilie 1878, justeţea „direcţiei noi", atrăgînd atenţia redactorului *Convorbirilor literare* că literatura „trebuie să ţie cont de rezultatele cunoştinţelor moderne", că „romantismul dispare", iar „lirismul nenatural îl urmează", întrucît ceea ce lumea modernă „cere într-un roman sau o piesă de teatru este adevărul situaţiilor şi caracterelor". Tînărul corespondent al lui Negruzzi pledează, evident, pentru realism. În succesiunea ideilor sale, afirmă neaşteptat : „Nu trebuie de uitat însă că Goethe este şeful şcoalei realiste..."[2] Titu Maiorescu, fiindcă pe el îl viza remarca, era din nou in-

[1] I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, *Studii şi documente literare*, Bucureşti, Institutul de arte grafice „Bucovina", 1931, I, p. 260.
[2] I. E. Torouţiu, *op. cit.*, 1934, III, p. 55—56.

struit printr-o trimitere la Goethe. Se pare că studentul de la Paris ştia cîte ceva despre mişcarea literară contemporană din Germania (fusese şi la München). Calificarea lui Goethe ca şef al şcolii realiste ne îndrumă spre acea direcţie nouă — ca să folosim expresia maioresciană — care s-a cristalizat în literatura germană după revoluţia de la 1848—1849 şi pe care istoriile literare o numesc „realismul poetic". Scriitorii acestei direcţii foarte productive de-a lungul deceniilor următoare sînt înrîuriţi îndeosebi de romancierii englezi (Scott, Dickens, Thackeray), dar se revendică în acelaşi timp de la Goethe, pe care-l privesc în lumina unei noi înţelegeri. Goethe romancierul şi povestitorul, observator obiectiv al realităţii, săvîrşise ruptura de romantism, dar totodată statornicise drepturile stilului poetic în proză. Ceea ce impunea, de asemenea, noii mişcări era atitudinea sa etică în faţa vieţii, atitudine fie menţinută ca atare, fie dezvoltată în direcţia criticii sociale. Reprezentanţii realismului poetic, căruia i-am putea adăuga şi epitetul „critic", se inspiră din viaţa celor mulţi, adesea din viaţa ţăranilor, din istorie, descriu cu predilecţie peisajul locurilor natale, şi, uneori, recurg la limbajul dialectal.[1]

Revenind la epistola cam insolentă a lui Nicu Xenopol, trebuie să spunem că, cel puţin, Titu Maiorescu n-avea nevoie de indicaţiile sale. Criticul cunoştea „realismul poetic" german, precum reiese din citarea în cîteva rînduri a unor scriitori reprezentativi: Berthold Auerbach, Karl Emil Franzos, Paul Heyse, Fritz Reuter. Îi citează îndeosebi în articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882), în care, într-o digresiune teoretică, îşi propune a formula „un nou principiu estetic în privinţa romanului modern". O serie de opere româneşti şi străine „mai presus de toate *Ut mine Stromtid* de Fritz Reuter" i-au întărit convingerea că se poate ajunge la o asemenea formulare. Pe marginea propoziţiei din scrisoarea

---

[1] Cf. *Der „poetische Realismus"*, în *Deutsche Literaturgeschichte* de Fritz Martini; Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1972, p. 407—447; *Realismul poetic şi critic*, în *Istoria literaturii germane* de Mihai Isbăşescu, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 309—335.

lui N. Xenopol, ne-am îngăduit noi înşine o digresiune, fiindcă ni se pare posibil ca Titu Maiorescu să fi ajuns la ceea ce el a numit „roman poporan", printr-o analogie cu „romanul poetic" german. E o temă ispititoare pe care o propunem cercetătorilor, în studierea esteticii maioresciene, nu pentru a descoperi încă o „sursă", ci pentru a reliefa concomitenţa unui fenomen literar românesc cu unul occidental, altfel spus, pentru a aduce o nouă dovadă că, în perioada marilor clasici, literatura română progresa independent şi original în ritmul literaturii europene. Maiorescu însuşi semnalează „armonia" prozei româneşti „cu un curent al gustului estetic în Europa, curent pe care noi îl credem foarte sănătos şi în urma căruia romanurile ţărăneşti şi descrierile tipice au ajuns să fie cele mai preţuite produceri ale literaturei de novelişti". În aceeaşi ordine de idei, criticul, dovedind încă o dată că avea la inimă propăşirea literelor româneşti nu prin imitaţie, ci prin acţiunea impulsurilor naţionale, îşi exprimă satisfacţia că „a sosit timpul ca şi noi să putem răspunde cu ceva, şi că tînăra literatură română a fost în stare să dea bătrînei Europe prilejul unei emoţiuni estetice din chiar izvorul cel curat al vieţei sale populare."[1] Iată deci cum Maiorescu, pornind de la teoria lui Goethe asupra tragediei şi romanului, defineşte o categorie estetică nouă, printr-o formulă proprie, paralelă uneia germane, cristalizată şi aceea în tradiţia goetheană.

## 2

Limitîndu-ne aici la primele trei decenii din activitatea Junimii, vom consemna mai întîi traducerile din opera lui Goethe realizate de junimişti, chiar dacă n-au apărut în paginile *Convorbirilor literare* şi n-au rezultat din iniţiativa directă a societăţii. În ceea ce priveşte revista, trebuie spus că aportul ei de-a lungul anilor în

[1] Articolul *Literatura română şi străinătatea*, în *Critice*, III Editura librăriei Socec & Co., 1928, p. 5—48. Pasajele citate, la p. 22, resp. 26—27.

popularizarea scrierilor goetheene și în interpretarea lor poate fi considerat meritoriu, dar nu e superior calitativ (nici cantitativ) în raport de contribuția în aceeași direcție a altor publicații contemporane.

În răstimpul menționat, printre traducătorii de poezie germană din cercul Junimii se evidențiază prin stăruință Nicolae Skelitti. Militar de carieră, își făcuse studiile la Potsdam și Berlin și, întors la Iași, preocupările literare l-au alăturat încă din 1864 grupului de inițiatori ai Junimei. Ca traducător se afirmase dinainte, din 1862, cînd, împreună cu Vasile Pogor, a publicat cea dintîi traducere în limba română a părții I din *Faust*.[1]

Apărută cu trei ani înainte de constituirea propriu-zisă a Junimei, această traducere a părții I din *Faust* nu aparține ca inițiativă nici măcar preistoriei societății literare. Dacă o comentăm, totuși, aici, e pentru că ambii traducători aveau să devină de îndată junimiști, iar interesul lor față de Goethe îl anticipa de fapt pe acela din cadrul Junimii. Totodată, această traducere a declanșat intervenția, de la distanță, a lui Titu Maiorescu, exact în spiritul pe care el îl va insufla cercului literar. Documente pînă de curînd necunoscute[2] ne îngăduie să sesizăm importanța deosebită a momentului. Pentru prima dată, cel care avea să devină criticul și teoreticianul literar de mare autoritate, dar care — atunci, în primăvara anului 1862 — nu era nimic în țara lui (abia peste cîteva luni i se va acorda un modest post în magistratură), își afirmă cu pasiune și energie sentimentul de responsabilitate și exigență față de producția literară, precum și respectul față de limba română.

Literați amatori, autori de poezii mediocre, cărora Maiorescu, destul de indulgent cu producția altor junimiști, nu le dedică nici un singur cuvînt de apreciere, Pogor și Skelitti s-au apropiat cu sfială de *Faust*, pe care nici chiar măruntа lor experiență în meșteșugul versificării nu le-ar fi îngăduit altminteri să-l abordeze. Conștienți de acest lucru, își prezintă, într-o prefață, lucra-

---

[1] *Faust*. Tragedie de Goethe. Tradusă de V. Pogor și N. Skelitty, Iași, Tipografia lui Adolf Bermann, 1862.

[2] V. cele trei scrisori către Theodor Rosetti, la care ne vom referi, în Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, III, 1980, p. 283—294.

rea ca pe o simplă încercare. *Faust* n-a putut fi tradus în nici o limbă, declară ei, ceea ce e un neadevăr. În ce-i privește, n-au sperat vreodată să poată reproduce în limba română tezaurele din „gigantesca operă" și pentru motivul că aveau la îndemînă „un idiom puțin format", ceea ce era de asemenea fals. Dacă au perseverat totuși, aceasta s-a datorat convingerii că într-o traducere, chiar „desfigurată", „concepția lui Goethe se rădică atît de vie și de puternică, încît nu putè a nu captiva pe toate spiritele". Din capul locului, traducătorii au ales calea cea mai lesnicioasă : au transpus versurile lui Goethe în proză, versificînd doar ici-colo (unele coruri, Margareta la roata de tors și punînd flori în ulcior etc.). Au exclus *Închinarea* și *Prologul*, dar în rest, trudind din greu, au mers pînă la capăt. Nu numai pasajele mai obscure, dar și altele au fost rezolvate cu candoare, într-un mod simplist. Ortografia și formele lexicale latinizante conferă textului un aspect cu atît mai rebarbativ, ca în acest pasaj din primul monolog al lui Faust ! „Ah ! la aquesta privire, que felicitate cuprinde deodata tôte simțirile mele ! o noâ și sacrâ plâcere a vieței ferbe și curge p'in ale mele vine ! Era ôre un Deu aquel qu'a scris semnele aqueste ? Semne quare alinu furtuna sufletului meu ! umplu de bucurie pe sêrmana mea inimă și p'in o misteriôsâ impulsie, desvâlescu în jurul meu puterele naturei. Sum eu însuși, ôre un Deu ?"

Titu Maiorescu va fi ajuns în posesia unei copii a traducerii, poate chiar a șpalturilor, cu prilejul vizitei pe care o face la Iași, la începutul primăverii 1862. Reîntors la București, îi scrie la 24 aprilie bunului său prieten Theodor Rosetti, plîngîndu-se din nou de situația torturantă în care se află. Nu are serviciu, nu-și poate întemeia căminul, Clara e bolnavă la Berlin. Îl roagă pe Rosetti să-l ajute în rezolvarea problemelor sale vitale. Totodată, parcă trecînd aceste probleme pe al doilea plan, continuă : „Un lucru însă te rog să-l faci imediat. Îl implor pe Pogor, iar dacă eu nu sînt în stare să-l înduplec, imploră-l tu să nu publice nimic deocamdată din *Faust* al său. Chiar dacă cele 500 de exemplare sînt gata, să le lase baltă. *Traducerea lui este sub orice nivel.*" Pogor „nu știe românește". Aprecierea critică la

adresa traducerii și a traducătorului nu ocolește termenii cei mai violenți : „Abia i s-a făcut omului părul măciucă din pricina unor greșeli boacăne de limbă, că îi și recade ca lațele de oaie pe tîmple la pasaje searbede, lipsite de respirație. Puținele părți versificate sînt în medie bune, scena învățăceilor este încă acceptabilă ; tot restul este un abis plicticos. Să fii un spirit atît de lipsit de scruple ! Rușine, Pogor !“ Lectura traducerii l-a făcut pe viitorul critic „total nefericit“ : „m-am zbuciumat de colo-colo prin cameră, torturat de cea mai profundă durere literară“, pînă cînd în cele din urmă a ajuns la o soluție „salvatoare“ : să-i scrie lui Pogor o scrisoare de zece coli, în care să discute traducerea rînd cu rînd, să traducă el, Maiorescu, *Închinarea* și „nenumărate alte pasaje rimate“, să șlefuiască împreună cu Pogor totul, timp de două luni ! Tot el se angajează să se ocupe de tipărirea versiunii corectate la București, să se îngrijească de corecturi. Pentru Maiorescu, prima versiune românească a lui *Faust* pare a fi o chestiune personală de maximă importanță. Îl interesează „numai lucrarea în sine“, el comportîndu-se „cu modestie“ și punîndu-se „cu totul în umbră“. „Conștiința mea — adaugă — ar plesni mai curînd, decît să lase să se strecoare o asemenea traducere a lui *Faust*“ ca aceea realizată la Iași. Dacă Pogor e totuși „infam“ și o publică, sau dacă intervenția sa e tardivă, nu va scrie un rînd pentru a o recenza, căci ar trebui s-o distrugă. Indignarea lui Maiorescu pare dezlănțuită nu atît din respect față de opera lui Goethe, cît din grija lui față de cultura română. După ce încheie cu formula de rigoare scrisoarea, revine la traducere și analizează cu pertinență un pasaj, apoi face și un al doilea adaos. În alte două scrisori către Theodor Rosetti ,din 3, respectiv 17/29 iunie 1862, se arată preocupat de aceeași problemă. Nutrind o admirație fără rezerve față de sora sa Emilia, care tocmai atunci tălmăcea *Moartea lui Wallenstein* („eu nu fac doi bani în comparație cu sora mea“), se arată întru totul de acord cu ea într-o chestie de principiu. „Întrucît în traducere — îi spusese Emilia — trebuie să redai ideea originalului cu aceeași putere de sugestie, este curată prostie să crezi că ar fi mai ușor să traduci versurile în pro-

ză. Ce proză de aur ar trebui să scrii, ca să produci cu ea aceeași impresie! Versurile trebuie traduse în versuri.“

Pe marginea traducerii părții I din *Faust*, Titu Maiorescu își exercită pentru prima dată, deocamdată epistolar, oficiul de critic, cu vehemența polemică atît de caracteristică studiilor și articolelor sale de mai tîrziu. Să nu uităm: era încă foarte tînăr, abia împlinise douăzeci și doi de ani! Reamintim acest lucru, pentru a motiva prezumția juvenilă pe care o manifestă cu același prilej. „Individul — afirmă el în prima scrisoare, citată, către Rosetti, referindu-se la Pogor — mă silește să traduc eu însumi *Faust* și să asud astfel șase luni din viața mea într-o treabă ingrată.“ O traducere a lui *Faust* în șase luni, fie ele și de muncă asiduă?! „Și, pe Dumnezeu — exlamă doctorul în filozofie — mă apuc de lucru!“ Și se apucă, tălmăcind („din plictiseală“) *Închinarea*:

V-apropiați din nou, ființe nebuloase
A primei mele-imaginațiuni!
Să-ncerc acum a-mi întrupa simțirea
Acelor veche fictiuni?

Mai traduce o replică a lui Mefisto (despre cuvînt):

Cu vorbe-i lesne-a disputa,
Cu vorbe a dogmatiza,
În vorbe lesne te încrezi,
Din vorbă-o iotă chiar nu perzi;
Căci unde ideea îți lipsește
Îndată vorba o-nlocuiește.

„Asta ți-o scriu așa cum îmi curge de sub peniță, fără a sta deloc pe gînduri. Și asta să fie invincibil de greu! Trîndăvie, numele tău e Pogor!“ Hotărît, criticul, pe cît de aspru, pe atît de judicios, avea o părere prea bună despre sine ca traducător de poezie și, încă mai mult, simplifica problema, reducînd totul la înțelegerea filologică a originalului, la stăruință și hărnicie. Iată de ce, în studiile și articolele sale, va fi atît de puțin atent la valoarea artistică a traducerilor pe care le va cita, sau le va tolera în paginile *Convorbirilor literare*. În 1862, „infa-

mia" nu poate fi împiedicată — traducerea celor doi moldoveni apare, propunerea de ajutor a lui Maiorescu venind prea tîrziu, sau nefiind luată în seamă. După consumarea faptului, criticul nu mai perseverează în traducerea lui *Faust* și pare a uita de ceea ce realizase sub imboldul indignării de-atunci. În 1870, așadar după opt ani, în *Convorbiri literare*[1] apar patru fragmente, intitulate : 1. *Dedicațiune*, 2. *Spiritul*, 3. *Mefistofeles*, 4. *Faust*. Traducătorul, care semnează cu inițiala M., poate fi acum identificat fără dubiu, datorită corespondenței din 1862, cu Titu Maiorescu. În *Convorbiri literare*, *Dedicațiunea* și replica despre cuvînt a lui Mefisto reiau cu modificări textele comunicate lui Theodor Rosetti, strofa Spiritului (Duhul pămîntului) reproduce întocmai traducerea din scrisoarea către prietenul din Iași : „În valul vieței, / În focul lucrării, / În furtuna mării, / În toată natura, / Spre toată făptura / Mă sui, mă pogər. / Naștere, moarte, / Eterna soarte, / O lume agitată, / O viață-nfocată — / Astfel e timpul de mine-nvîrtit (-nvestit) / Să țese-al zeității vestmînt infinit." Traducerea e relativ exactă. Al patrulea fragment (41 versuri), cuprinzînd elogiul primăverii rostit de Faust în vreme ce se plimbă cu Wagner în fața porților orașului, denotă efortul de a obține ritmul, măsura și rima, cu prețul aplatizării expresiei prin omiterea unor epitete, sărăcirea metaforelor etc. : „De gheață apele-au scăpat / Prin ochiul dulce-al primăverii, / Întreaga vale a-mbrăcat / Vestmîntul verde-al învierii, / Și iarna bătrînă și gonită / Fuge pe dealuri rătăcită..."

A doua mare operă goetheană tradusă de un junimist, N. Ch. Quintescu, este *Egmont*. Nici această traducere n-a fost patronată de Junimea și n-a apărut în *Convorbiri literare*, iar autorul ei, pentru care limba germană era, după spusa lui, a doua limbă maternă, declară în

[1] *Din „Faust"* de Goethe, în *Convorbiri literare*, nr. 22, 15 ianuarie 1870, p. 399—400. La 6 februarie, A. D. Xenopol îi scria de la Berlin lui Iacob Negruzzi : „Traducerile din *Faust* m-au intrigat. Cine să fie acel M. care a înțeles bine ideea pretutindenea, însă a fost cam prea zgîrcit în cuvinte și a exprimat astfel în modul cam prea scurt, deci a dezbrăcat de o mare parte din frumusețile poetice gîndirile lui Goethe. La nr. 4 nu se aplică aceasta, căci e foarte bine tradus." (I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, p. 67.)

*Precuvîntare* că a început-o încă din 1858, cînd era elev la Sf. Sava.[1] Totuşi, în reluarea lucrării şi mai ales în opiniile formulate în precuvîntare asupra oportunităţii traducerilor din germană recunoaştem o evidentă înrîurire a Junimei. Să reamintim că N. Ch. Quintescu era profesor de latină şi nu avea veleităţi literare. Tălmăcirile din „tezaurele literare ale unuia din popoarele cele mai civilizate, ale naţiunii erudite prin excelenţă" — este el de părere — sînt binevenite din două motive : mai întîi, „spre a nu fi înrîuriţi unilateral", „al doilea, ca o reacţiune în contra inundării literaturei române cu traducţiunile din franceză, mai vîrtos romanuri cari, după ce sînt mare parte mediocru traduse şi într-o limbă franţuzită, apoi sînt cele mai de multe ori nu bine alese şi nu în interesul formării junei noastre naţiuni". Frazele ar fi fost semnate de oricare junimist[2], fireşte, cu excepţia dizidenţilor. Quintescu nu e un admirator fără rezerve al tragediei pe care o traduce şi care, apreciază el, nu face parte „dintre primele opere dramatice ale lui Goethe", deoarece „caracterul şi acţiunea eroului sînt defectuos desemnate şi dramatizate, ca şi întreaga bucată". Totuşi în piesă sînt frumuseţi de detaliu, observaţii juste, adevăruri psihologice „ce denotă şi aci poetul adînc cunoscător al inimii umane". Dar motivaţia traducerii pedalează pe alte argumente, deosebit de semnificative : eroul — „cu toată şovăirea în care ne este înfăţişat" — „ne insu-

[1] Goethe, *Egmont*. Tragedie în cinci acte, tradusă de N. Ch. Quintescu, Iaşi, Tipo-litografia H. Goldner, 1876. Traducerea a apărut mai întîi în foiletonul gazetei ieşene *Apărătorul legei*, între 8 iunie şi 3 august 1875, apoi 18 ianuarie şi 18 aprilie 1876.

[2] Criticînd „franţuzismul" practicat de românii cu studii superioare făcute la Paris, junimiştii elogiau propria lor cultură germană din care, după părerea lor, îşi însuşiseră şi îndemnul de a preţui cum se cuvine valorile naţionale. În „proverbul" său dialogat *Împăcarea (Convorbiri literare*, nr. 4, 15 aprilie 1867, p. 45—53), Iacob Negruzzi aduce în scenă un tînăr care, învăţînd în Germania, nutreşte cele mai avîntate sentimente româneşti, ceea ce o determină pe partenera sa de dialog (o „franţuzită") să-l numească „domnule naţionalist" şi să generalizeze : „Dar aşa sunteţi cu toţii care aţi fost în Germania. Nepoata mea Aglae nu-mi scrie decît româneşte, nu visază decît românism, sunteţi cu toţii exaltaţi !"

flă admirațiune prin inima sa nobilă și entuziastă și irezistibil acordăm simpatia noastră acestei victime a libertății și independenței țării sale". În 1876, România se afla în pragul proclamării propriei sale independențe. Fără a face vreo aluzie directă la starea de spirit din țară, traducătorul îi dă totuși glas, subliniind că „secretul favoarei de care se bucură *Egmont* (...) constă în aceasta, că atinge coarde prea sensibile, dorințe prea scumpe inimii popoarelor", astfel că, mai ales pentru „inimile june", constituie o „bucată de predilecțiune". Traducerea lui Quintescu e o încercare modestă sub aspect literar. Cunoștințele filologice generale și de limbă germană, de care face caz în precuvîntare, l-au ajutat întrucîtva în obținerea preciziei, nu însă și a culorii. Pasajele în versuri sînt transpuse cu aceeași stîngăcie pe care o remarcă la o altă traducere, concomitentă, din *Egmont*, datorată lui D. A. Sturdza și în ansamblu împănată cu inexactități lexicale.

D. A. Sturdza, viitorul șef al Partidului liberal, se asociase și el în tinerețe acțiunilor Junimii, fiind, de exemplu, programat în 1866 cu o conferință în seria prelecțiunilor societății. Conferința n-a mai fost ținută din cauze străine de relațiile dintre autor și junimiști. Mai tîrziu pozițiile politice se delimitaseră net, totuși în 1875 Sturdza se adresa *Convorbirilor literare*, în speță lui Iacob Negruzzi, anunțînd că va trimite o traducere din *Egmont*[1], digresiune literară poate unică în activitatea numismatului și a istoricului. Fiind vorba de o scriere germană, traducătorul socotea probabil că revista ieșeană era și indicată, și dispusă să i-o publice. Fie adversitatea politică, fie calitatatea necorespunzătoare a traducerii explică de ce traducătorul Sturdza nu și-a găsit adăpost în coloanele *Convorbirilor literare*. Se poate și ca traducătorul să se fi răzgîndit, remițînd manuscrisul altei publicații, și nu uneia oarecare, ci uneia concurente, *Revista literară și științifică*[2], de sub directia lui B. P. Hasdeu. În paginile acesteia a apărut însă numai

[1] Scrisoarea către Iacob Negruzzi, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, III, p. 69.

[2] *Egmont* de Goethe, actul I, în *Revista literară și științifică*, nr. 1, 15 februarie 1876, p. 23—45.

actul I al tragediei, după care tălmăcitorul ocazional a renunţat să continue, sau, dacă va fi avut gata totul, să mai publice.

Parcă apăsaţi, cu trecerea anilor, de regretul de a fi abordat cu prea multă uşurinţă traducerea lui *Faust* în 1862, şi N. Skelitti şi V. Pogor s-au reîntors la tragedia lui Goethe. Cel dintîi, căruia nici viaţa nu i-a dat prea mult răgaz (a murit în 1872), a tălmăcit numai balada *Regele din Thule* şi *Rugăciunea Margaretei din „Faust“*, pe care le-a tipărit în 1870, în *Convorbiri literare*; al doilea pare a fi intenţionat să reia întreaga parte I, de data aceasta în versuri. Skelitti a mai publicat în revista Junimii traducerea a cinci poezii : *La absenta, Înşalatul, Mângâiere în lacrimi* şi *Craiul codrilor*.[1] Aceste traduceri, care par a fi fost pe gustul lui Maiorescu (criticul citează integral textul ultimelor două în studiul său *O cercetare critică asupra poeziei române)*, vădesc o înţelegere elementară a sarcinilor tălmăcitorului de poezie. Skelitti e preocupat de redarea strofei din original şi a ceea ce s-ar numi didactic „conţinutul“ acestuia. În *Craiul codrilor* (de fapt, *Craiul ielelor*), imagini, epitete sînt sacrificate, elementele de cadru şi de atmosferă sînt înlocuite arbitrar şi, mai ales, ceea ce e poezie în toate acestea şi dincolo de ele se spulberă. Uneori, în versiunea lui Skelittti, cîntecele goetheene prind un fir de melodie, în tonul romanţei mult cultivate de poeţii noştri în epocă. În volumul postum *Poezii* (Bîrlad, 1888), figurează încă două traduceri din Goethe : *Întîiul amor* (de fapt, *Întîia pierdere — Erster Verlust*) şi *Cîntăreţul (Der Sänger)*. Din prefaţa volumului, care reproduce necrologul publicat de Iacob Negruzzi în *Convorbiri literare* (iulie 1872), aflăm că, înainte de *Faust*, Skelitti tradusese *Suferinţele tînărului Werther*, dar nu le publicase. „Lucrarea aceasta, destăinuie Negruzzi, o făcuse în timpul cînd sufletul său era agitat de suferinţe asemănătoare acelora ce simţea eroul romanului lui Goethe ;

---

[1] În *Convorbiri literare*, nr. 2, 15 martie 1869, p. 18—19 ; nr. 3, 1 aprilie 1870, p. 50—51 (împreună cu *Regele din Thule)*; nr. 17, 1 noiembrie 1870, p. 286—287 (împreună cu *Rugăciunea Margaretei). La absenta* este *An die Enfernte*, iar *Înşalatul, Selbstbetrug.*

de aceea n-a ținut niciodată ca traducerea lui să se tipărească și chiar a refuzat a ne comunica manuscriptul". Tălmăcind *Suferințele tînărului Werther*, un june literat român și-a găsit alinarea pe care o aflase și Goethe scriind romanul... Cele patru catrene intitulate *Dedicațiune lui Werther*, din volumul *Poezii*, confirmă identificarea literatului cu eroul romanului. De inspirație livrească, *Dedicațiune* e sensibil superioară elegiilor sentimentale ale lui Skelitti :

O, tu, ce-aveai un suflet fierbinte ca un soare,
Nu ne-a rămas în lume decît mormîntul tău.
Tu mori, sublime Werther, în lacrimi arzătoare
Să stîngi amorul mare și chinul cel mai greu.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Tu ești poema vieței, tu leagănul, mormîntul,
Simbol de suferință ești suflul cel divin,
În tine s-împreună și cerul și pămîntul,
Tu ești al omenirei cel mai înalt suspin.

O altă poezie, de șase strofe, este dedicată *Lui Faust*. Poetul și-l imaginează pe eroul goethean călătorind în văzduh pe mantaua lui Mefisto, în căutarea idealului, a adevărului și a fericirii sublime. Zadarnică încercare și aspirație. Oricît de sus s-ar înălța, Faust nu e decît un muritor ce trebuie să se întoarcă pe pămînt, unde îl așteaptă Margareta cu dragostea ei, dragostea, care singură îi poate da fericirea : „Vin, și inima ta rece, de știință-mbătrînită / A s-învie lîngă dînsa, ca o floare-n zi de mai, / Vin, că viața e deșartă de gîndiri numai hrănită, / Vin, c-amorul singur poate să te-nalțe păn'la rai !"

În noua sa traducere din *Faust*, V. Pogor își ia și el din capul locului libertăți care să-i ușureze întreprinderea. Traducerea începe cu primul monolog al lui Faust și se încheie cu dialogul dintre Faust și Wagner, în timpul plimbării lor prin fața porții orașului. Cea mai mare înlesnire pentru traducător o prezintă alegerea unui vers lung, de 13—14 silabe, și folosirea lui consecventă, cu rare excepții, indiferent de variațiile metrice din original. Este așa-numitul alexandrin românesc, mlădiat în poezia noastră încă de la cele dintîi tradu-

ceri, apoi de Gr. Alexandrescu, Alecsandri și Eminescu. Se-nțelege că alegerea lui Pogor n-a rămas fără consecințe de fond. Versul lung (la Goethe, monologul lui Faust, de exemplu, e alcătuit preponderent din versuri de opt silabe), i-a îngăduit traducătorului să transpună uneori nuanțele, dar l-a și obligat să adauge umpluturi. Ici, colo, versul se mai poticnește sau zgîrie urechea prin cîte un regionalism urît, dar în general acest întins fragment e cea mai reușită traducere din *Faust*, în secolul trecut.

Pînă la 1900, *Convorbirile literare* mai publică traduceri din Goethe, în nota comună, semnate de Miron Pompiliu : *Pîrîul*, Dimitrie G. Iamandy : *Cine n-a mîncat pînea sa cu lacrimi... (Harfenspieler), Melancolie (Wehmut), Mîngîiere în lacrimi, Pe malul rîului (Am Flusse), Toporașul (Das Veilchen)*, C. Morariu : *Cursul lumii (Lauf der Welt).*

3

Dintre junimiștii care au ambiționat să dea replici românești unor opere goetheene, Samson Bodnărescu a fost cel mai încrezător în propriile-i posibilități. Dealtfel, dintr-o eroare de optică, explicabilă prin lipsa perspectivei pe care o deschide timpul, stabilind proporțiile reale, Titu Maiorescu i-a arătat și el o prețuire exagerată, ca unui al treilea, după Alecsandri și Eminescu, reprezentant al „direcției noi" în poezia română de la 1872. După două decenii, criticul îl va numi „obscurul german Bodnărescu", dar îl va menține pe lista numelor de poeți vrednici să figureze într-o antologie. Bodnărescu era, ca și Eminescu, bucovinean, urmase ca și acesta liceul la Cernăuți, apoi filozofia la Viena și Berlin și-și luase doctoratul la Giessen, cu o teză despre *Laokoon* de Lessing. Pe urmele lui Goethe a pornit mai întîi ca prozator. Nuvela sa *Suferințe (După ziariul unui june)*, publicată în 1867[1] amintește chiar prin titlu *Suferințele tînărului Werther*. Narațiunea se desfășoară confesiv la

[1] In *Convorbiri literare*, nr. 9, 1 iulie, p. 116—124 ; nr. 10, 15 iulie, p. 125—130 ; nr. 13, 1 septembrie 1867, p. 173—178.

persoana întîi, cu datările de rigoare (*1 mai, 15 mai, 15 mai seara* etc.), însemnările de jurnal intim luînd locul epistolelor din romanul lui Goethe. Eroul, numit Junele, o întîlneşte întîmplător pe Luinela, de care se înamorează pătimaş ; fata răspunde sentimentelor sale, dar în calea iubirii lor se interpun „prejudeţele" părinţilor. Junele nu e un laş, căci într-o noapte o salvează pe Luinela din casa ei cuprinsă de flăcări, dar nu întreprinde nimic pentru a înlătura oprelişţile. Rătăceşte copleşit de durere prin natura sălbatică, pentru ca în cele din urmă, decis s-o rupă cu lumea, a cărei ură „năvălea ca o schimă înfuriată" asupră-i, să-şi scoată iubita din mînăstire şi, ducînd-o pe un vîrf de munte, să se arunce împreună cu ea în prăpastie. „E dulce a muri, zice în clipa din urmă Luinela ; dar cînd amoru împreună două suflete, cu cît mai dulce este atunci ajunsa libertate." Deşi subiectul prea de tot naivei povestiri nu-l calchiază pe cel din *Suferinţele tînărului Werther*, elementele wertheriene apar cu pregnanţă : sensibilitatea excesivă a eroului, desigur poet, extazul său în faţa naturii, în care se refugiază, o dragoste interzisă (deşi din alte motive decît în romanul lui Goethe), conflictul cu lumea, sinuciderea ca act eliberator.

Fantezia lui Samson Bodnărescu, scriitor care a încercat mereu să sară dincolo de propria-i umbră, a făurit cîteva planuri de mare anvergură, amintitoare ale celor eminesciene, de asemenea nerealizate. Apropierea nu trebuie să şocheze. Autorul *Suferinţelor* s-a aflat într-adevăr, prin unele încercări ale sale, la acelaşi nivel imaginativ cu infinit mai dotatul său contemporan, pentru ca, mai apoi, cu zborul frînt, să-i devină, în mica lui poezie, subaltern şi tributar. În acelaşi an, 1869, cînd Eminescu scria prima versiune a tabloului dramatic *Mureşanu*, Bodnărescu îl anunţa, de la Viena, pe Iacob Negruzzi că a găsit forma — tot dramatică — şi eroul pentru „opusul vieţii" sale, *Ahasveros în veacul nostru*, şi-i transcria cîteva pasaje.[1] Poemul dramatic „e strîns asemănător cu *Mureşan* al lui Eminescu" (G. Călinescu),

[1] Scrisoarea din 11 mai/29 aprilie 1869, la I. E. Torouţiu, *op. cit.*, II, p. 153.

dar nu dovedirea acestei asemănări ne interesează aici, ci numai faptul că amîndoi poeții făceau din eroii lor întruchipări ale titanismului, și anume în spirit goethean. Ahasveros apare în poemul lui Bodnărescu (neterminat, la fel ca *Mureșanu* al lui Eminescu, sau cele cîteva poeme dramatice ale lui Goethe), ca un Prometeu, răzvrătit împotriva divinității, dar și ca un Faust, pe care, judecînd după începutul părții a II-a din fragment, autorul l-ar fi purtat prin lume, mijlocindu-i trăiri semnificative, pentru o concluzie filozofică. Cu figura lui Ahasveros, Bodnărescu s-ar fi putut întîlni în diverse opere din literatura universală, poate chiar citind *Ewige Jude (Jidovul rătăcitor)* de Goethe. Oricum, însă, poemul său pare urnit spre o desfășurare lirico-dramatică după modelul lui *Faust*.[1]

Faustiană este și o altă înjghebare dramatică a lui Samson Bodnărescu, *Anticrist*, rămasă fragmentar, în două variante, printre hîrtiile poetului.[2] Amestec ciudat de real și fantastic, drama (în versuri) folosește cadrul unei nunți țărănești, la care se presimte apropierea unei tragedii, fiindcă fata e măritată cu altul decît cel pe care-l iubește, situație frecventă în lumea satului de odinioară, pentru a-l aduce în scenă pe Scaraoțchi — un Mefisto hilar în dispută cu Dumnezeu, apoi sumedenie de „duhuri", „spirite" și „suflete", întrupări, ca în *Faust*, ale unor concepte, elemente, făpturi omenești (printre

---

[1] A. D. Xenopol, informat asupra lucrărilor lui Bodnărescu, îi scria la 27 mai 1869 lui Iacob Negruzzi: „Am auzit cu Ahasverus sau jidovul rătăcitor, o poemă în felul lui *Faust*" (*ibid.*, p. 44).

[2] Fragmentele din *Anticrist* au fost tipărite pentru prima dată în volumul Samson Bodnărescu, *Scrieri*. Antologie, prefață, note și bibliografie de Aurel Petrescu. Text stabilit și glosar de Paul Lăzărescu, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 463—492 și 544—550. Tot acolo, p. 46—49, fragmentul (125 versuri) *Ahasveros în veacul nostru* (Scenă). În poemul din urmă, prefațatorul ediției caută o intenție politică: „Imaginea răzvrătitului împotriva tronului lui Iehova este simbolică și tipică pentru bucovinenii de atunci, revoltați împotriva tronului imperial" (p. XVII). Poetul nu pare să se fi gîndit la așa ceva; pentru el, scrierea urma să fie o dramă a umanității, cum o și spune (în scrisoarea citată) într-o frază defectuoasă: „Conceptul acestei idei sunt rezultatele vieții psihice a omenirii contimporane".

care și personalități istorice), precum Fericirea, Duhul mării, Duhul pietrei, Sufletul mumei, Sufletul unui împărat, Sufletul Mariei Stuart. Nu lipsește nici Duhul pămîntului, cu care, întocmai ca în tragedia lui Goethe, dialoghează Un filozof dornic să „cerceteze secrete pe care nu le știu". Totul e haotic, încît sensul acestei aglomerări stranii rămîne indescifrabil. Nu și-l va fi limpezit nici autorul care, altminteri, a fost capabil să ducă pînă la capăt cîteva tragedii în cinci acte.

Poezia lui Samson Bodnărescu, stoarsă curînd de originalitate prin pastișarea lui Eminescu, celebrează cîteva reușite surprinzătoare în două cicluri : *Epigrame* și *Elegii*.[1] Citite la Junimea, epigramele au stîrnit nedumerire. Nicu Gane nu le înțelegea. Gh. Panu era izbit de două lucruri : „întîi, ele erau serioase și, al doilea, ele erau confuze". În polemica purtată cu *Convorbiri literare*, *Revista contimporană* le ironiza, întrucît epigrama e „de genul satiric", ironie gratuită, comentează Panu, deoarece „Bodnărescu făcea epigrame în accepțiunea veche a cuvîntului". Într-adevăr, pentru antici, epigrama era o poezie scurtă pe diverse teme, adesea elegiacă, întocmai ca la poetul junimist. Acesta însă nu s-a adresat anticilor, pentru a împrumuta de la ei forma. În împrejurarea dată, specialiștii goetheeni de la Junimea, inclusiv Titu Maiorescu, au dovedit un minus de informație. Titu Maiorescu nu numai că a citat cîteva epigrame, în *Direcția nouă*, pentru a-și susține prețuirea arătată poetului, dar le-a și luat apărarea fără a argumenta, în *Răspunsurile „Revistei contimporane"*. Familiarizat cu opera lui Goethe și prieten cu Bodnărescu, A. D. Xenopol, a intuit totuși, cu aproximație, modelul : xeniile lui Goethe. Mai tîrziu, Ilarie Chendi, care nici el nu ignora creația goetheană, va afirma de asemenea că epigramele sînt compuse „aidoma după distihurile din xeniile lui Schiller și Goethe". Afirmația a trecut aidoma în comentariul editorilor recenți ai scrierilor lui Samson Bodnărescu și în istoriile literaturii române. Eroa-

[1] *Epigramele* au apărut în *Convorbiri literare*, nr. 16, 15 octombrie 1869, p. 288 și nr. 21, 1 ianuarie 1870, p. 380 ; *Elegiile*, numerotate I—IV, în volumul *Din scrierile lui Samson Bodnărescu*, Editura autorului, Cernăuți, 1884.

rea trebuie corectată. Ciclurile *Epigrame* și *Elegii* ale lui Bodnărescu au ca model *Epigramele venețiene* și *Elegiile romane* ale lui Goethe. Xeniile sînt compuneri cu totul diferite de ceea ce a făcut poetul de la Junimea, anume distihuri cu caracter satiric și polemic, epigrame în sensul modern, cu adresă precisă și actuală : defecte morale, persoane (numite), scrieri etc. Printre *Epigramele venețiene* se află și unele cu caracter critic, dar acelea capătă aspectul unor considerații sarcastice asupra unor stări de lucruri din Italia sau asupra unor anomalii sociale, ca de exemplu aceasta : „Ca nicovala e țara, stăpînirea-i ciocanul. / Poporul cu tabla-l asemui, ce-n mijloc se-ndoaie. / Vai de tabla sărmană, cînd lovituri nemiloase / Cad la-ntîmplare și-n veci nu se mai gată căldarea."[1] Un asemenea catren de critică socială întîlnim și printre epigramele lui Bodnărescu : „Toba răsună în piața cetății și turme de oameni / Tropotă iute s-asculte știința ce-o are toboșarul. / «Doamna din curte pierdu ieri cățelul, cătați-l voi, oameni !» / Cînele află culcuș și mîncare la dînșii, nu omul !" Ceea ce conferă o notă specifică *Epigramelor venețiene* este prezența printre ele a multor elegii erotice. Goethe era îndrăgostit de Christiane Vulpius și-i ducea dorul. Eros înstrună și lira „epigramistului" Bodnărescu : „Este fînarul lumina din zare, ori lampa iubitei ? / Ea mă așteaptă ; prin ochii fereștei lumina-i / Calea-mi de-a lungul, și vîntul și ploaia s-o strîngă se-ncearcă, / Însă zadarnic. Curînd voi ajunge, Amor o va stînge." O situație identică, doar cu rolurile schimbate, la Goethe : „Lampa-mi aprinde, băiete ! — «Încă-i lumină ! Feștilă / S-ardeți în van, și ulei ? Nu trageți nici un oblon ! / Noaptea se lasă abia peste-o jumătate de ceas.» Nefericitule, taci, dă-mi lămpița, plăcută solie / Nopții. Iubita acum eu mi-o aștept plin de dor !"[2] Aceste versuri din urmă nu aparțin însă *Epigramelor venețiene*, ci *Elegiilor romane*. Dragostea e puntea de legătură între cele două cicluri italiene, care face să dispară uneori orice diferență. Hexametrul, te-

[1] Traducere de Maria Banuș, în Goethe, *Poezii*. Antologie, cuvînt înainte și note de Ion Acsan, Editura Univers, București, 1974, p. 129—130.
[2] Traducere de Aurel Covaci, *ibid.*, p. 96.

matica, alternanța atît de caracteristică între sentimentalitate și ironie, ținuta sobră, care interzice violența, dar tolerează gluma amicală și tandrețea, toate acestea sînt trăsături prin care concisele și frumoasele compuneri poetice ale lui Bodnărescu se apropie, fără să piară în umbră, de epigramele și elegiile lui Goethe. Să mai adăugăm că, pe urmele modelului său, poetul român știe să scandeze, fără banalitate, reflecții despre poezie invocînd concomitent pe Euterpe și Eros : „Versul frumos e asemenea mîndrei, ce-mi surîde : / Rimul sînt ochii, ca pulsul e ritmul și suflet ideea“ (compară cu a cincea elegie romană). Reminiscențe clasice, abundente la Goethe, apar ici, colo și în hexametrii lui Bodnărescu. Cu atîta vreme înaintea poemelor într-un vers ale lui Ion Pillat, modestul contemporan al lui Eminescu a dat în epigrame, după exemplul distihurilor goetheene, concentrate de poezie : „Draga-mi e tristă, albastra-i privire în lacrimi se stinge — / Fug în grădină : viola stropită cu rouă-i frumoasă.“ Cele patru elegii au comun cu *Elegiile romane* numai forma. Ca Eminescu în *Melancolie*, dar fără sfîșieri interioare, Bodnărescu meditează despre tinerețea apusă odată cu iluziile și speranțele ei. Doar în elegia a patra, reflecția cedează pasul, ca în *Elegiile romane*, destăinuirii sentimentale. Hexametrii sobri captează și aici un fior de reală poezie.

În vremea cînd Samson Bodnărescu își nedumerea confrații de la Junimea cu epigramele sale, *Convorbirile literare* au publicat poezia *Știi tu țara...*, în care, citind-o la Berlin, A. D. Xenopol recunoștea „o parafrază pe *Kennst du das Land...*“ (I. E. Torouțiu, *Studii și documente...*, II, p. 81). Poezia aparține tinerei (de nouăsprezece ani) Matilda Cugler, apreciată de Maiorescu printre talentele reprezentative pentru direcția nouă, și parafrazează într-adevăr cîntecul *Mignon*, care l-a inspirat și pe V. Alecsandri. Poeta se dispensează de cadrul naturii meridionale, înlocuindu-l cu un decor convențional, și obține o romanță banală : „Știi tu țara cea frumoasă, / Unde spre un cer senin / Să înalț-a filomelii / Jalnic și duios suspin, / Și prin văile-nflorite / Trec în taină murmurînd / Dulci izvoare răcoroase, / Vii cordele de argint ?“ // ...Acolo vino cu mine / Și-ntr-o viață de

amor / Vom uita trecutul jalnic / Ca un vis îngrozitor !“[1]

4

Faptul că Iacob Negruzzi și-a rezervat pentru prelecțiunea din 1867 tema *Faust*, oricît de „popular“ ar fi tratat-o, dovedește că avocatul se socotea versat în materie. Pe Goethe — „unul dintre cele mai mari geniuri poetice ce a produs omenirea“ (*Aminitiri din Junimea*, ed. cit., p. 82) — începuse desigur să-l citească în timpul îndelungatei sale șederi în Germania. Probabil că adusese cu el la Iași o ediție a operei poetului, pe care obișnuia s-o răsfoiască adesea, memorînd unele pasaje, fiindcă îl vedem mereu citînd în scrisori un vers, un pasaj (în germană), pentru a caracteriza o situație sau a argumenta o idee, mai ales cînd corespondentul era și el familiarizat cu Goethe.[2] În dialogul epistolar cu A. D. Xenopol, referitor la traducerea epopeii *Hermann și Dorothea*, îl consiliază în cunoștință de cauză pe literatul amator și, fiind de părere că „forma, forma trebuie numaidecît păzită cu scrupulozitate“, îi trimite ca mostră un fragment transpus cu dibăcie de el în hexametri, ca să-l convingă că tiparul versului din original e mai ușor de obținut în românește decît în germană.

Lecturile din Goethe s-au răsfrînt și în lucrările literare ale secretarului perpetuu al Junimii.[3] Cele trei-

---

[1] *Convorbiri literare*, nr. 7, 1 iunie 1870, p. 100.

[2] V. Scrisorile către A. Gregoriadi-Bonachi și A. D. Xenopol, la I. E. Torouțiu, *op. cit.*, III, p. 338, 369, 371, 374, 397—398.

[3] În amintitul „proverb“ *Împăcarea*, doamna Cîmpeanu îi răspunde lui Costrel : „Sunt curioasă să știu ce fel este doamna care se vede că te-a robit așa de cumplit. Și ea desigur are idei romantice, privește lumea prin vălul idealului. N-ați cetit împreună *Suferințele lui Werther ?* Vezi că cunosc și eu unele produceri a literaturei germane, deși în traducere franceză. Aș pune rămășag că se numește Lotte.“ O frază din Goethe e pusă ca moto la „copia de pe natură“ *Ioniță Cocovei*, iar în *Vespasian și Papinian* este amintit „grădinarul“ Goethe, aluzie malițioasă la gafa lui V. A. Ureche privind superioritatea lui Ienăchiță Văcărescu față de poetul german. În sfîrșit, un moto din Goethe poartă și ciclul *Balade*, în vol. II din ediția *Scrieri complete*, București, Socec, 1894.

zeci de *Idei și maxime*[1], printre care cîteva întoarse cu iscusință din condei, de o concizie expresivă surprinzătoare pentru versificatorul pletoric și anost, alcătuiesc un mănunchi amestecat de mici compuneri în genul „proverbelor", al „epigramaticelor" și al „xeniilor blînde" goetheene. Intercalarea cîtorva catrene în hexametri, calchiate vădit după *Epigramele venețiene,* înlătură orice dubiu în privința modelelor întregului mănunchi. Dealtfel, Iacob Negruzzi își va destăinui mai tîrziu, cu un prilej oarecare, dorința nerealizată de a compune poezii „cel puțin asemănate în formă" cu elegiile lui Goethe (și Ovidiu).[2] Fantezia lui puțin ajutorată își căuta aripi prin cărțile poeților. Chiar în vremea prelungitei discuții de la distanță cu A. D. Xenopol, citind și recitind *Hermann și Dorothea,* s-a decis, fără a se referi vreodată la acest model, să scrie un poem similar, idila în cinci cînturi *Miron și Florica,* „la formarea cărei idei — spune el — au contribuit în parte pastelurile lui Alecsandri."[3] Precizarea trebuie reținută, fiindcă semnalează o tutelă literară tot atît de importantă ca aceea a lui Goethe, menționată fără excepție de istoricii noștri literari. Schema generală este într-adevăr aceea din *Hermann și Dorothea.* Titlul însuși, alcătuit din alăturarea numelui celor doi eroi, amintește modelul, înțeles însă foarte superficial. Negruzzi a imaginat formal o situație asemănătoare : după înlăturarea unor piedici, doi tineri obțin consimțămîntul părinților să se căsătorească ; opoziția pe care o întîmpinaseră (în *Miron și Florica,* din partea mamei fetei, care e bogată, în *Hermann și Dorothea,* din partea tatălui băiatului, fiindcă bogat e acesta) fusese determinată, precum se vede, de motive materiale. Ca în epopeea lui Goethe, părinții partenerului înstărit au doi sfetnici, printre care, la fel ca acolo, unul e preot. Psihologia eroilor este și ea paralelă, în

---

[1] Iacob Negruzzi le-a publicat mai întîi în *Convorbiri literare,* nr. 19, 1 decembrie 1868 și nr. 23, 1 februarie 1869, apoi le-a reprodus în același volum II *(Poezii)* din ediția *Scrieri complete.*

[2] Scrisoare din 13/25 ianuarie 1871 către A. D. Xenopol, la I. E. Torouțiu, *op. cit.*, III, p. 419.

[3] *Ibid.*, p. 397.

privința aceasta neexistînd vreo inversare : Miron ni se înfățișează aidoma lui Hermann, ca un tînăr sentimental ce varsă „ploi de lacrimi", în vreme ce Florica, întocmai ca Dorothea, se manifestă ca o fată energică. În *Hermann și Dorothea*, banala întîmplare dintr-un tîrgușor, în care mica burghezie mai practică agricultura, ca la țară, este proiectată pe fundalul istoric al unor evenimente istorice precise : revoluția franceză și războaiele ce i-au urmat. Contrastul dintre viața tihnită și îmbelșugată a orășelului și nevoile în care se zbat bejenarii alungați de-acasă de război, dintre soluționarea fericită a măruntului conflict și prelungirea dureroasă a conflictului celui mare capătă sensul major al unei pledoarii în favoarea ordinii împotriva haosului, în favoarea înțelegerii dintre oameni împotriva dezbinării. Mesajul epopeii lui Goethe, pe nedrept desconsiderată de Engels și reabilitată de critica marxistă modernă[1], este unul optimist, exprimînd încredere în capacitatea umanității de a se salva din marasm, prin muncă, în contact cu o natură fertilă ce asigură dezvoltarea firească și armonioasă a omului. Nimic din toate aceste înțelesuri mai adînci nu trece în idila lui Iacob Negruzzi. Scriitorul ieșean introduce și el un tablou istoric, punîndu-l pe un moșneag să povestească despre trecutele vremuri, cînd sătenii aveau de înfruntat năvălirile unor dușmani prădalnici. Povestea e un adaos artificial, fără nici o legătură cu subiectul. În succesiunea ruralismului idilic al lui Alecsandri, *Miron și Florica* e o narațiune cu temă sătească, de tipul și în spiritul nuvelelor pe care, peste vreo trei decenii, le vor confecționa sămănătoriștii. Dacă se poate vorbi de un substrat filozofic, acesta se află la antipodul celui din *Hermann și Dorothea*, constituind o concesie făcută unei mentalități obscurantiste. Nu forța dragostei hotărăște însoțirea celor doi tineri, ci „ursita", despre al cărei rol decisiv în viața oamenilor, moș Trohin, unul dintre sfătuitorii părinților Floricăi, perorează foarte convins, cu o argumentație pe care autorul

[1] Cf. Georg Lukács, *Werke*, VI, Leuchterhand, Neuwied u. Berlin, 1965, p. 61—62. Pentru atitudinea poetului față de revoluția franceză și față de „idila precapitalistă", *ibid.*, p. 539, 583.

n-o contestă, ba chiar o confirmă în finalul scrierii sale. Prin cadrul rural, prin tipologie și atmosferă, prin nota convențională de ansamblu, *Miron și Florica* este o *idilă* în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Involuntar, dintr-o perspectivă îngustă și falsă asupra vieții de la țară, Iacob Negruzzi, pornind de la Goethe, a anulat marele pas înainte făcut de acesta, ca să se întoarcă la punctul lui de plecare, idila *Luise* de Johann Heinrich Voss, de care ne amintesc, desigur întîmplător și unele episoade (petrecerea, pețitul).

Junimea n-a întîmpinat prea favorabil idila[1] — „minoritatea s-a declarat contra ei" — se plînge autorul într-o scrisoare către A. D. Xenopol și Samson Bodnărescu. Dar „minoritatea" era reprezentată de Pogor și Maiorescu (acesta găsea idila de-a dreptul „rea"), de Leon Negruzzi și Burghelea, care socotea „că persoanele sînt pre comune, nu au nimic particular al lor ca Gavriilescu Cocovei (sic !), sau ca persoanele din *Hermann și Dorothea*". La Junimea se simțea dincotro adiase suflul inspirației. Prea convins de reușita idilei sale, Negruzzi se asociază cu Xenopol, și el nemulțumit de primirea făcută traducerii sale, și, iritat de „răceala" confraților săi (de fapt, obiectivitatea), exclamă, cu gîndul tot la Goethe : „Eu unul cred că dacă ar veni Goethe azi cu cea mai frumoasă poezie lirică în Junimea, ar lăsa pe toți reci".[2]

Un alt junimist, clasicizantul Anton Naum, s-a oprit la altă scriere a lui Goethe, creată în aceeași perioadă cu *Hermann și Dorothea* — *Reineke Vulpoiul*. Apropierea în timp a compunerii celor două epopei n-a fost întîmplătoare pentru poet. În amîndouă se răsfrînge starea lui de spirit de după revoluția franceză, dar în sensuri diferite. Dacă în *Hermann și Dorothea*, sensul e pozi-

---

[1] Cu unele modificări, „idila în 5 cînturi" *Miron și Florica* a fost totuși tipărită în *Convorbiri literare* (1870, p. 68, 85, 101). Autorul a introdus-o în ediția *Scrieri complete*, II, *Poezii*, București, Editura librăriei Socec & Comp., 1894. A apărut și o ediție în germană : *Miron und Florica*, Idylle in 5 Gesänge von J. Negruzzi. Deutsch von Theochar Alexi, Kronstadt, Druck und Verlag von Römer & Kamner, 1878.

[2] Iacob Negruzzi către A. D. Xenopol, din Iași, 15/27 oct. 1869, la I. E. Torouțiu, *op. cit.*, III, p. 390.

tiv, afirmînd un ideal, în *Reineke Vulpoiul*, e negativ, condamnînd prin satiră societatea feudală, cu viciile ei. Pînă la ce punct este însă „epopeea eroi-comică" *Povestea Vulpei* a lui A. Naum o *adaptare* a lui *Reineke Vulpoiul*, cum o consideră, printr-o formulă aruncată în treacăt, istoria noastră literară? Încă din 1932, Victor Morariu a căutat un răspuns la această întrebare, fără să ajungă, după un amplu și bine condus studiu, la o rezolvare sigură a problemei: dependența de Goethe „n-o putem afirma cu certitudine categorică; n-am găsit nici o paralelă și nici o altfel de probă destul de convingătoare în sensul acesta".[1] Paralele există totuși. Între cele două scrieri sînt, pe o anumită întindere, asemănări, în primul rînd de subiect, iar în cîntul al VI-lea dăm și de o aluzie la Goethe: „Unul, mai cu samă, unul de la Rin a îndrăznit / Onorabilul meu nume să mi-l dea la tipărit, / Și făcînd din el un titlu zgomotos, atrăgător, / Și-a mărit în toată lumea faima sa de autor..." Narațiunea (după un prolog despre cum s-a ivit pe lume vulpea) începe la Anton Naum, ca în *Reineke Vulpoiul*, cu un pasaj de descriere a naturii la Rusalii și urmează fidel etapele cunoscute de la Goethe. Dar acțiunea se diluează și se extinde nemăsurat. În primele zece din cele cincisprezece cînturi ale sale, Naum abia epuizează conținutul cînturilor I și II din epopeea germană. În continuare, el modifică integral finalul, renunțînd să mai ducă pînă la capăt subiectul preluat fragmentar. Jîgoran, cum se numește eroul în *Povestea Vulpei*, pune la cale un complot pentru detronarea împăratului, complotul e descoperit, începe un război aprig, care, spre deosebire de rest, e tratat sumar. Coliziunea ia sfîrșit printr-o bruscă intervenție divină: cerul pedepsește „bestiile blestemate", luîndu-le facultatea de a vorbi și punîndu-le pentru vecie sub „bimana stăpînire".

Anton Naum a avut cu siguranță la îndemînă o ediție din *Reineke Vulpoiul*, precum putem deduce și din faptul că în volumul său din 1902 sînt reproduse gravurile desenate de pictorul Wilhelm Kaulbach pentru o

---

[1] Victor Morariu, *„Povestea Vulpei" de Anton Naum și „Reineke Fuchs" de Goethe*, Editura Bucovina, București, 1932, p. 40.

ediție a epopeii lui Goethe. Dar nici acest fapt[1], nici citata aluzie la poetul german, nici asemănările de subiect amintite nu ne autorizează să vorbim în continuare despre *Povestea Vulpei* ca despre o „adaptare" propriu-zisă după *Reineke Vulpoiul*. În ce ne privește, ne-am mai întreba dacă nu cumva „Zegriceanu", cum l-a numit Naum pe lup, nu provine dintr-o versiune franceză, în care lupului i se spune „Isengrin". Oricum ar fi, este clar că Anton Naum nu și-a propus să repovestească ori să prelucreze ca atare epopeea lui Goethe, sau indiferent ce altă variantă, ci a împrumutat, și din *Reineke Vulpoiul*, cîteva episoade și personaje de fabulă, ca să scrie o satiră politică personală. În fond, el valorifică substratul cel mai prețios din *Romanul Vulpii* — tendința critică. Faptul e cu atît mai lăudabil, cu cît critica e actualizată, în sensul că nu mai vizează orînduirea feudală, ci înfățișări ale instituțiilor și moravurile politice din România de pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Intenția satirică nu și-a găsit însă și o expresie pe măsură. Deși critica nu e obiectivă, ci partizană (antiliberală), succesul artistic al întreprinderii ar fi fost posibil, cum o probează strălucit, prin generalizare și forță, partea satirică din *Scrisoarea III* de Eminescu. Lui Naum i-a lipsit puterea magică a poetului, astfel că, atunci cînd nu sună măcar a pastișă eminesciană, versurile sale sînt de tot pedestre, de un umor silit și greoi, sau prea stridente prin violența vulgară a limbajului.[2]

Pentru a nu mai reveni în altă parte la epopeea animalieră, să ni se îngăduie aici o digresiune care, parțial, ne îndepărtează de sfera Junimii, nu însă și de perioada asupra căreia insistăm.

Printre primele ecouri din literatura română ale *Romanului Vulpii* ar putea fi considerată povestirea *Ursul*

---

[1] Pentru I. E. Torouțiu, „potrivirea" ilustrațiilor lui Kaulbach este o dovadă că Naum a fost „influențat" de epopeea lui Goethe (*op. cit.*, I, p. 364—365). V. și M. Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Editura Institutului de literatură, 1934, p. 48.

[2] Prologul epopeii eroi-comice *Povestea Vulpei* a apărut, cu titlul *Legenda Evei*, în *Convorbiri literare*, 1 martie 1892, p. 986—988. Textul integral a fost editat într-un volum (de 162 pagini) la I. V. Socec, București, 1902.

*pîcîlit de vulpe*, scrisă de Ion Creangă pentru *Metoda nouă de scriere și cetire* (Iași, 1868). Dependența rămîne ipotetică, întrucît e vorba de un episod izolat, pe care Creangă l-ar fi putut cunoaște de altundeva. În orice caz, *Reineke Vulpoiul* nu intră în discuție ca o sursă posibilă. La Goethe, victima păcălelii este lupoaica, la clasicul român, ursul, ceea ce conferă episodului caracterul unei legende populare animaliere, care explică de ce ursul n-are coadă.

*Jupîn Rănică Vulpoiul* (1875) de A. I. Odobescu ne îndrumă însă fără nici un dubiu spre *Romanul Vulpii*, preluat, după cum se apreciază îndeobște, din versiunea franceză sau flamandă. Numele personajului provine totuși de la Goethe, forma „Rănică" derivînd evident din „Reineke", și nu din francezul „Renard" sau flamandul „Rainaert". Odobescu va fi cunoscut deci și *Reineke Vulpoiul*, poate tot dintr-o tălmăcire franceză. Ce-i drept, subiectul este desfășurat de el — rezumativ — întocmai ca în epopeea lui Goethe, dar acest paralelism nu motivează stabilirea unei filiații directe. Să notăm o deosebire ce capătă o anumită greutate în lipsa altor argumente : prietena și sfetnica de la curte a lui Rănică este albina, în vreme ce același personaj e întrupat la Goethe de maimuță. O deosebire mult mai importantă o prezintă finalul. Dacă în *Reineke Vulpoiul* vicleanul personaj își continuă nepedepsit existența, ceea ce are semnificația unui avertisment că speța n-a pierit, în *Jupîn Rănică Vulpoiul* e demascat pînă la urmă definitiv, urmărit și făcut „mici-fărîmici". Încheierea se aseamănă cu deznodămîntul moralizator din versiunea flamandă a lui Willem, dar, mai ales, se conformează spiritului basmului românesc, care nu omite niciodată sancționarea drastică a răului. Odobescu a scris un „basm pentru copii localizat", în care rezumatul epopeii și-a pierdut calitatea de satiră antifeudală, devenind o narațiune educativă, plasată în trecut numai pentru culoare și pitoresc.

Cd. 4119 Cl. 8

## O DISPUTĂ LITERARĂ

### 1

În susținerea a două idei ce nuanțează teza fundamentală a teoriei sale estetice, Titu Maiorescu recurge la Goethe, alături de alți doi, trei mari scriitori din literatura universală, ca la un exemplu ce i se pare concludent. După ce definește obiectul poeziei („un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care ține de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică"), detaliază : „învățătura, preceptele morale, politica etc. sînt obiecte ale științei și niciodată ale artelor ; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simțămîntului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte". După ultimul pasaj, face trimitere la această notă de subsol : „Goethe în *Faust* vorbește mult de științe, Corneille în *Horace* dă fapte din istoria romană, Scribe (dacă este permis a-l numi lîngă acești doi) în *Verre d'eau*, de politica engleză : însă toate aceste numai pentru a arăta cu prilejul lor simțimintele și pasiunile omenești" *(O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)*[1]. În același articol, reia, în cursul demonstrației, ideea : „Să nu uităm că în poeții cei mari, a căror chemare poetică este mai presus de contestare, în Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, nu se află nici un vers de politică sau de teorii serioase asupra științelor."[2] O altă referire la Goethe, înrudită cu acestea, apare în articolul *Comediile d-lui I. L. Caragia-*

[1] *Critice*, I, Editura Socec, București, 1926, p. 35.
[2] *Ibid.*, p. 68.

*le*, publicat după aproape două decenii (1885). Subliniind că „înălţarea impersonală" este o condiţie absolută a „oricărei impresii artistice", criticul neagă ritos dreptul de acces al patriotismului în artă (întrucît acesta ar exprima un „interes practic") şi argumentează printr-un pasaj retoric şi polemic: „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez? Este în Racine vreo declamare naţională? Este în Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe? Şi dacă nu le are Corneille şi Goethe, să ne înveţe domnul X. Y. din Bucureşti ca să le avem noi?"[1] O discuţie asupra erorilor de principiu şi contradicţiilor lui Titu Maiorescu din chiar articolele citate sau, în legătură cu aceleaşi idei, din întreaga sa activitate de critic şi estetician, ar depăşi perimetrul tematic al lucrării noastre. Dealtfel, problemele au fost pe deplin clarificate, îndeosebi în studiile mai recente asupra operei lui Maiorescu şi asupra Junimii, pe care le-am menţionat mai înainte. În chestiunea patriotismului, însuşi E. Lovinescu, amintind retractarea obiectivă a criticului din raportul asupra poeziei lui Octavian Goga (1906), afirma: „Ca orice sentiment, şi sentimentul patriotic e un generator de artă."[2] Ceea ce ne preocupă aici, este întrebarea în ce măsură Goethe putea folosi realmente ca un argument în susţinerea tezelor maioresciene arătate. Aceasta, din două motive: mai întîi, pentru că astfel putem circumscrie mai exact viziunea lui Titu Maiorescu — a unui goethean! — asupra lui Goethe, iar în al doilea rînd, pentru că opera lui Goethe a devenit una de referinţă în disputa literară dintre mentorul Junimii şi C. Dobrogeanu-Gherea, şi nu în aspecte de amănunt, ci, precum se şi poate bănui, în probleme fundamentale.

Este foarte interesant să constatăm că aşa-numita lipsă de patriotism a autorului lui *Faust* n-a fost un argument căutat şi folosit numai ocazional de Titu Maiorescu, în articolele sus-menţionate. Cu opt ani înainte, pe cînd se găsea încă pentru studii la Berlin, mai precis la 2 ianuarie 1859, într-o scrisoare către sora sa, aşa-

[1] *Critice*, III, Editura Socec, Bucureşti, 1928, p. 62.

[2] E. Lovinescu, *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, II, Casa şcoalelor, 1944, p. 128.

dar într-un document intim, de sentiment și convingere, neînrîurit de nici o teză sau concepție și nedestinat vreunei demonstrații, includea spre sfîrșit următorul pasaj, fără vreo legătură chiar cu restul epistolei : „Şi fiindcă scrisoarea mea a ajuns o astfel de mixtură, pot să-ți mai scriu următoarea minunăție. Mulți regreta la Goethe lipsa sa de patriotism, ceea ce se numește de obicei patriotism ; lui puțin îi păsa dacă înving francezii sau nemții ; în afară de asta îi era indiferentă orice religie pozitivă. La aceasta însă entuziastul admirator al lui Goethe, englezul Carlyle, face observația nimerită și aplicabilă în genere : «Domnii mei, cunoașteți povestea despre omul care ocăra înaltul soare pentru că nu-și putea aprinde țigara de la el ?»“[1] Este limpede că el, Maiorescu, nu regreta „lipsa de patriotism“ a lui Goethe și nu-i făcea un reproș pentru această așa-zisă lipsă. I-o reproșaseră, însă, cu îndîrjire scriitorii din gruparea *Junges Deutschland* (Germania tînără), constituită după revoluția franceză din 1830 și aflată sub înrîurirea acesteia. I-au reproșat-o ceva mai tîrziu, după revoluția de la 1848, scriitorii animați de tendințe liberal-democratice. În această conjunctură, modul în care scriitorii noștri pașoptiști au orientat în direcție patriotică elementele goetheene pe care le-au preluat apare într-o lumină cu atît mai revelatoare pentru procesul de receptare originală a unei înrîuriri. Pasajul citat mai sus din scrisoarea tînărului Maiorescu se încheie cu o frază ce trebuie de asemenea reținută : „Mi se pare că aceasta poate fi pusă în legătură cu vădita aversiune a românilor față de literatura germană“. Generalizarea e exagerată. O aversiune propriu-zisă n-a existat niciodată. Un interes mai scăzut, da, în raport, mai ales, de interesul față de literatura franceză, iar aceasta, cum am văzut, din mai multe cauze. Dacă s-ar fi referit numai la autorul în discuție, la Goethe, constatarea lui Maiorescu, înlocuind totuși termenul de „aversiune“ prin „rezervă“ („reținere“), ar fi fost încă mai apropiată de adevăr, lămurind, de exemplu, preferința arătată de români lui Schiller.

[1] Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, I, ed. cit., p. 410.

Revenind acum la pasajele din articolele publicate de critic în 1867 și 1885, va trebui să observăm că, dintre scriitorii propuși ca exemple, Goethe era cel mai puțin indicat să susțină teza în favoarea căreia se apela la el. Opera lui literară este una dintre cele mai bogate în cugetări exclusiv intelectuale sau care țin de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică. Pînă la ce punct toate acestea se sublimează în artă sau rămîn abstracțiune pură nu ne interesează aici. *Faust*, amintit mai mult formal în nota de subsol, mai ales, partea a II-a a tragediei, apoi *Wilhelm Meister* i-ar fi putut oferi oricum criticului român prilejuri de meditație mai profundă asupra relațiilor dintre artă și știință. Cum de a uitat opera cea mai îndrăzneață în această privință, acea carte care l-a impresionat atît, *Afinitățile elective*, construită integral pe o analogie, enunțată explicit, dintre un fenomen din chimie și psihologia umană ? Și o altă întrebare : să nu fi citit oare admiratorul lui Goethe faimoasele *Convorbiri cu Eckermann*, publicate între 1836 și 1848 ? Dacă le-a citit, este de mirare că n-a reținut numeroasele declarații în care poetul își caracteriza propria-i poziție față de patrie și popor, față de progres și revoluție, față de poezia politică. Ar fi putut afla din convorbiri cu cît respect și cu cîtă admirație îl privea Goethe pe Béranger, tocmai pentru poezia lui politică „plină de măiestrie". Pagina respectivă i-ar fi putut atrage criticului atenția asupra faptului că, pornită din inimă, din sentimente patriotice trăite cu ardoare, în consens cu năzuințele poporului, și realizată artisticește, poezia politică se înscrie cu drepturi depline în sfera artei. Dealtfel, în treacăt fie spus, Maiorescu a combătut proasta poezie așa-zis politică. Eroarea sa se produce în momentul în care, pornind de la versificări lipsite de valoare, generalizează, combătînd nu numai impostura, ci o temă și o trăire, în sine, generatoare de poezie.

Dincolo de declarații și precizări teoretice de poziție, atîtea opere ale lui Goethe — să mai adăugăm celor de mai sus numai *Götz von Berlichingén*, *Egmont*, *Marele Coft*, *Reineke Vulpoiul* și chiar *Hermann și Dorothea* — contrazic opinia privind „atitudinea pretins apolitică" a poetului (Fritz Martini) și, cu atît mai mult, situarea lui

într-un plan ideal, străin de realităţile epocii şi ale ţării sale. Tot atît de adevărat este că în viaţă şi în creaţia sa a făcut destule concesii mentalităţii cercurilor conducătoare, coborînd spre convenţionalism şi conformism. Marx şi Engels, care l-au admirat ca pe „cel mai mare german", nu i-au trecut cu vederea slăbiciunile, calificîndu-le prin termenul sever de „filistinism". Scriitorii din mişcarea Germania tînără şi poeţii revoluţionari de la 1848 l-au contestat, îngroşînd petele de umbră şi întorcînd ochii de la marea lumină pe care o răspîndise asupra vieţii spirituale a Germaniei (ceea ce clasicii marxismului n-au făcut). Goethe apolitic, Goethe lipsit de patriotism — aceasta era imaginea acreditată de partizanii literaturii militante. Şi iată, acceptînd această imagine trunchiată, pe care ar fi putut-o întregi prin prelungitul său contact direct cu opera, criticul partizan al literaturii libere de orice „interes practic" preschimbă ceea ce pentru ceilalţi era negativ în pozitiv, defectul în calitate. În felul acesta, el prezenta adversarilor sistemului său estetic încă un punct vulnerabil, în care aceştia nici n-au întîrziat să lovească.

În problema raporturilor dintre estetic şi etic iese în evidenţă una dintre contradicţiile lui Titu Maiorescu, ilustrată şi de relaţiile sale cu opera lui Goethe. Ca lector, el n-a căutat niciodată în această operă desfătări pur estetice, ci un ajutor moral, aşadar satisfacerea unui interes practic. Dealtfel, în cea dintîi scriere însemnată a sa în limba română, l-a citat pe Goethe, alături de alţi autori, pentru folosul educativ adus de opera lui : „Atît însă este sigur că cetirea pasagiilor etice din Goethe, respective a scrierilor istorice de Prescott, de Gibbon, de Herder, ar produce tot acea utilitate poetică asupra gimnaziştilor, ca şi acei doi autori"[1] (Horaţiu şi Tacit). Formula „pasagiilor etice" ar putea fi limitativă, totuşi e vorba de o „utilitate poetică". În orice caz, chiar printre

---

[1] *Pentru ce limba latină este chiar în privinţa educaţiei morale studiul fundamental în gimnaziu*, dizertaţiune de T. L. Maiorescu, în *Anuarul Gimnaziului şi Internatului din Iaşi*, pe anul şcolastic 1862—1863, Iaşi, Tipografia Bermann, 1863 ; reprodusă de E. Lovinescu, în *Antologia ideologiei junimiste*, Casa şcoalelor, 1942, p. 11—42 (v. p. 18).

pasajele cele mai etice — *Sprichwörtlich* — unele dezvoltă ideea patriotismului.[1]

## 2

Intr-un articol cu înfățișare de confesiune personală, în care forma de plural a pronumelui pune experiența de viață pe seama unei întregi generații de militanți din cadrul mișcării muncitorești, Gherea notează: „Au trecut anii, am trăit, am suferit, am muncit, am citit pe Spinoza, pe Goethe, filozofia științifică modernă, cea clasică germană, am studiat pe Marx și a venit liberarea, împreună cu concepția etică liberatoare".[2] Așezarea lui Goethe alături, de Spinoza nu e nepotrivită; filozoful olandez l-a ajutat pe poet, în chiar perioada lui de căutări febrile și tulburi, să-și limpezească concepția panteistă asupra lumii, pentru care i-a și purtat recunoștință. Dar de la Goethe la Marx, calea pare mult prea lungă. Și totuși, cel puțin în ceea ce-l privește, Gherea n-a aruncat la întîmplare pe hîrtie numele autorului lui *Faust*, ca pe o etapă a formării sale intelectuale. Parcurgîndu-i studiile critice și articolele polemice, dăm în multe locuri de referiri, nicidecum convenționale, la poet. Asupra criticului de la *Contemporanul*, Goethe n-a avut nici pe departe înrîurirea atît de complexă, pe care am constatat-o în cazul lui Titu Maiorescu. Dar în sprijinirea opiniilor sale i-a slujit cel puțin tot atît cît și acestuia, dacă nu chiar mai mult și mai temeinic. Cu o deosebire esențială: opera goetheană este privită din *celălalt* unghi de vedere. Ne aflăm în fața unei situații paradoxale. Maiorescu își însușește obiectiv viziunea contestatorilor (pînă la un punct, și a socialiștilor) asupra lui Goethe, eliminînd, evident, concluziile depreciative,

---

[1] „Im Vaterlande / Schreibe, vas dir gefällt! / Da sind Liebesbande, / Da ist deine Welt" („În patrie / Scrie ce-ți place! / Acolo sînt legăturile de dragoste, / Acolo e lumea ta"); „Draußen zu wenig oder zuviel, / Zu Hause nur ist Mass und Ziel" (Afară prea puțin sau prea mult, / Acasă doar se află măsură și țel").

[2] *Judecata posterității și judecata contemporanilor*, în *Viitorul social*, nr. 5, dec. 1907; citat după C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, E.S.P.L.A., 1956, p. 413.

iar socialistul Gherea nu ia act de motivele contestării, pe care, obiectiv, le infirmă, reliefînd ceea ce e pozitiv în opera poetului, din chiar perspectiva interpretării materialiste a fenomenului literar. Același autor devine astfel argument în susținerea unor principii estetice diametral opuse. Proiectînd și această situație pe fundalul atitudinii față de Goethe în cadrul mișcării literare de după 1848 din Germania, avem prilejul să constatăm încă o dată modul independent și original în care a evoluat literatura noastră, chiar atunci cînd o presiune din afară ar fi putut impune o anumită optică.

Adversar al Junimii, Gherea n-a făcut cor cu cei ce i-au acuzat pe membrii societății literare patronate de Maiorescu de germanofilie și, prin extensiune, de cosmopolitism. Dimpotrivă, a recunoscut că aceștia au jucat un rol important în însănătoșirea vieții literare românești tocmai datorită contactului lor cu literatura germană. „Junimiștii de frunte — scrie el chiar într-un articol polemic la adresa Junimii — au venit din Germania, Francia, de unde au adus o frumoasă cultură literară, ei au fost influențați, și-au format gustul lor literar după strălucita literatură clasică germană a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine. Evident că influența lor asupra literaturei noastre, lupta lor cu curentele absurde în poezie, în limbă nu putea fi decît binefăcătoare, progresivă, aproape revoluționară. Da, desigur, lupta și influența literară a Junimei în acest sens are ceva din lupta lui Lessing."[1] „Progresivă" (adică progresistă) în domeniile arătate, valorificarea de către Junimea a influenței literaturii germane a eșuat în alte privințe. Junimiștii au trecut cu vederea un aspect esențial și anume faptul că marii scriitori germani „deschideau orizonturi largi gîndirii și simpatiei omenești, ei luptau în adevăr pentru libertate, frăție și egalitate în sensul adevărat al cuvîntului, ei au fost revoluționari nu numai în formă, ci și în fond". Printre scriitorii exemplari nu numai prin „forma splendidă nouă", ci și prin „conținutul ideal, umanitar, spiritul înalt, ideile mari

---

[1] *Idealurile sociale și arta*, în *Literatură și știință*, I, Editura librăriei E. Graeve, București, 1893—1894 ; *Studii critice*, I, ed. cit., p. 34.

sociale", Gherea îl citează și pe Goethe, între Lessing, Schiller și Herder. Dacă Maiorescu aducea în discuție creații goetheene pentru a exemplifica mai ales virtuți necesare ale expresiei poetice (concizie, ritm alert spre o culminare finală etc.) criticul materialist, fără a ignora valorile formale, pe care le atinge totuși numai în treacăt, stăruie asupra conținutului, apărînd nu numai opera lui Goethe, în care descifrează sensuri majore, ci și concepția acestuia asupra artei. În polemica sa cu Maiorescu și cu unii dintre colaboratorii *Convorbirilor literare*, lucrurile se petrec întocmai ca la un proces, în cursul căruia același martor e chemat să depună în instanță de către ambele părți.

Tragedia *Faust*, pomenită de Maiorescu în cadrul expunerii asupra diferențelor dintre poezie și știință *(O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)*, este adusă în discuție de Gherea, în articolul *Personalitatea și morala în artă*, printre alte dovezi că „arta... este productul mijlocului natural și mai ales social", astfel că „poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs". În dezvoltarea ideii, criticul surprinde mai pertinent implicarea științei în respectiva tragedie, chiar dacă interpretarea acesteia nu este exactă pînă la capăt. Așadar, *Faust* „nu putea să ia naștere decît în timpul modern, în acest timp cînd înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult tainele mărețe ale naturei ; și pe de altă parte toate aceste înălțări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulțămire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțămiți și împăcați în sineși. Între altele, acest dualism dureros, productul epocei noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe."[1] Desigur, Gherea vede simplist dualismul lui Faust și nu bagă de seamă că, tălmăcind al doilea ter-

[1] *Personalitatea și morala în artă* (cu titlul *Către dl. Maiorescu*), în *Contemporanul*, nr. 1, iulie 1886 ; *Studii critice*, I, ed. cit., p. 34.

men al dilemei prin regretul față de trecutele vremi de mulțumire prin ignoranță, conferă capodoperei goetheene un sens retrograd pe care, mai atent, ar fi trebuit să-l condamne. Dar în marea problemă pe care o punea — o operă de artă este produsul unei epoci și al unui mediu social — avea dreptate. Cum articolul *Personalitatea și morala în artă* este o replică la *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, trebuie să spunem că nici Maiorescu nu considerase practic respectivele comedii în afara epocii și a mediului social corespunzător. Mai departe însă, apele se despart. Cum se știe, după Maiorescu, scriitorul este „impersonal", deoarece în actul perceperii „obiectului" (a realității) trebuie să se uite pe sine, să se înalțe în „sfera ficțiunii ideale". Această obiectivitate absolută, condiție a jugulării egoismului, exclude din artă orice urmă de interes practic, astfel încît nici „chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă". Fără a reține anume faptul că Maiorescu îl menționa și pe Goethe printre scriitorii în opera cărora nu există nici o „declamare națională", Gherea combate teza „obiectivității", altfel spus a neutralității artei, prin exemplul aceluiași Goethe. În perfectă cunoștință de cauză, el stabilește că „viața cu totul excepțională pe care a dus-o Goethe, atît de senină și liniștită, și care nu seamănă deloc cu viața scriitorilor de geniu în general, viața lui de la curtea din Weimar, răceala lui aparentă față cu unele evenimente sociale importante, atacurile contra lui din partea «Tinerei Germanii» *(das junge Deutschland)* și mai ales atacurile atît de nedrepte ale lui Heine și Börne, tot pe tema indiferenței lui sociale, toate acestea împreună au făcut o reputație falșe lui Goethe". În opoziție cu detractorii, dar și cu admiratorul Maiorescu, Gherea constată că „Goethe a fost adînc nemulțumit de starea socială a Germaniei ; puțini poeți pe lume au semănat atîtea idei și sentimente înalte, atîtea idei revoluționare. Goethe vedea mai adînc și mai departe decît alții din epoca lui și prin aceasta se poate explica că el a rămas rece la unele evenimente cari pasionau pe cetățenii săi și se entuziasma unde ei rămîneau reci." Ultima remarcă este de

o perspicacitate remarcabilă, ca şi distincţia făcută de critic, într-o notă, între patriotismul ce nu exclude critica, formulată în numele unui ideal superior, şi adulaţie. „Am văzut — scrie Gherea referindu-se la un articol din *Convorbiri literare* — cum d. Philippide vrea să caracterizeze idealurile lui Goethe prin următoarea frază pronunţată de el: «Degeaba mai scuturaţi lanţurile, nemţilor, nu veţi deveni niciodată o naţie !» Parcă această frază nu poate fi un strigăt de durere, amestecat cu dispreţ, din partea unui suflet nobil şi mîndru contra celor cari îndură în tăcere robia, şi deci o chemare indirectă la liberare. Parcă Heine şi Börne n-au copleşit, n-au ars Germania cu rîsul, cu batjocura, cîteodată cu dispreţul lor, dar sub care se ascundeau lacrămi; şi acum toţi oamenii adevăraţi luminaţi văd în Heine ori în Börne pe cei mai devotaţi, pe cei mai nobili fii ai Germaniei. Parcă a lucra pentru binele unei naţii vrea să zică a se gudura pe lîngă ea, a o linguşi. O, de asemenea patriotism demagog desigur n-a fost capabil Goethe."[1] Excelenta pagină despre Goethe, inclusă în articolul *Artiştii-cetăţeni*[2], se încheie cu o apreciere asupra lui *Faust*: „Aşadar, o trudă şi o luptă neîncetată pentru binele semenilor, iată idealul lui Goethe aşa cum re-

---

[1] De comparat cu replica dată de Goethe profesorului de istorie Heinrich Luden, în cursul unei discuţii din 13 decembrie 1813: „Să nu credeţi că aş fi indiferent faţă de marile idei: libertate, popor, patrie. Nu; aceste idei se află în noi; ele sînt o parte din fiinţa noastră, şi nimeni nu le-a putut lepăda de la sine. Germania îmi stă şi ea foarte mult la inimă. Am resimţit adesea o durere amară gîndindu-mă la poporul german, care e atît de respectabil în individualităţi şi atît de jalnic în totalitatea lui. O comparaţie între poporul german şi celelalte popoare ne trezeşte sentimente penibile, de care încerc să mă eliberez pe orice cale; m-am putut elibera de ele prin mijlocirea artei şi ştiinţei, căci ştiinţa şi arta aparţin lumii, iar în faţa lor îngrădirile naţionale pier; dar mîngîierea pe care o aduc este o slabă mîngîiere şi nu înlocuieşte conştiinţa mîndră de a aparţine unui popor mare, puternic şi temut. În acelaşi mod te mîngîie şi gîndul la viitorul Germaniei. Cred în acest viitor cu aceeaşi tărie ca şi dumneavoastră." (Tradus după *Goethe. Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1964, p. 370—371.)

[2] În *Literatură şi ştiinţă*, II, 1894; *Studii critice*, I, ed. cit., p. 296—297.

iese din cea mai mare operă a sa, din opera care-i rezumează întreaga viață".

Gherea era la curent cu studiile despre Goethe, îl citise pe G. H. Lewes, ca și pe George Eliot, Bayard Taylor, H. H. Boyesen, iar comentariul său se încălzește la flacăra unei vii admirații. Orice cuvînt minimalizator la adresa poetului îl irită. Cînd, într-un articol publicat în *Convorbiri literare*, Al. Philippide scapă din condei fraza : „Goethe și Schiller, niște oameni ca toată lumea, din punct de vedere al idealelor (dacă nu poate ceva mai jos)..." criticul îl repede cu o ironie : „Cum nu ! O fi învățat și ei la liceul din Bîrlad !"[1] Cu aceeași ardoare cu care respinge micșorarea, voluntară sau involuntară, a lui Goethe de către adepții „artei, pentru artă", Gherea îl apără pe poet și de teziști.[2] Admirația lui nu este una de gust, sau afectivă (ca a lui Maiorescu), ci una fundamentată pe convingerea că Goethe reprezintă, alături de alți cîțiva, tipul ideal al artistului care a reușit să exprime desăvîrșit cele mai nobile idealuri ale umanității. Drept urmare, el își însușește (prin H. Taine) îndemnul lui Goethe adresat scriitorilor : „Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului nostru, și opere mari veți face". Nu vom întreprinde aici o critică a criticii lui Gherea. Constatăm numai că, în polemica sa cu goetheenii de la Junimea, criticul materialist ajunge să exprime prin cuvinte ale lui Goethe un principiu de bază al esteticii sale. Aceste cuvinte i se par atît de adevărate, încît le reia de mai multe ori în articolele sale, în această parafrazare întregitoare : „Umpleți-vă inima și sufletul, cît de largi ar

[1] *Idealurile sociale și arta*, v. mai sus, *Studii critice*, I, p. 226. Cu cîteva pagini înainte (*Studii critice*, I, p. 224), Gherea își precizase propriul punct de vedere : „Încă o dată, ceea ce a dat putere atît de mare literaturei clasice germane a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, n-a fost numai forma splendidă nouă, ci conținutul ideal, unitar, spiritul înalt, ideile mari sociale ce ea conținea. Însăși forma a putut să devie așa de frumoasă mulțumită conținutului pe care trebuia să-l exprime." (V., de asemenea, *Tendenționismul și tezismul în artă*, *Studii critice*, I, p. 80).

[2] *Tendenționismul și tezismul în artă* (cu titlul *Direcția „Contemporanului")*, în *Contemporanul*, nr. 5, februarie 1886 ; *Studii critice*, I, ed. cit., p. 82—83.

fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru, și opere artistice și moralizatoare veți produce".[1] Așa cum Maiorescu transcria, însușindu-și-l, un îndemn al lui Goethe adresat tinerilor poeți, la fel Gherea își sintetizează, ca să le dea greutate, sfaturile către scriitori prin versuri din *Faust*. „N-avem cuvinte — scrie el — n-avem destulă putere ca să sfătuim îndestul pe toți poeții și scriitorii noștri să-și întipărească în minte și în inimă adîncele cuvinte ale marelui Goethe, povața ce el dă poeților :

*Greift nur hinein ins volle Menschenleben!*
*Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt.*
*Und wo ihr's packt, da ist's interessant.*

Iar dacă veți asculta de sfat :

*Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüte*
*Vor eurem Spiel, und lauscht der Offenbarung,*
*Dann sauget zärtliche Gemüte*
*Ans eurem Werk sich melanchol'sche Nahrung,*
*Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt,*
*Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt.*"[2]

---

1 *Personalitatea și morala în artă;* în *Studii critice*, I, ed. cit., p. 45 Îndemnul este reluat, cu mici deosebiri, în articolele *Tendenționismul și tezismul în artă, A. Vlahuță* etc.

2 *Eminescu*, în *Contemporanul*, nr. 9, martie 1887 ; citat după *Studii critice*, II, ed. cit., p. 24. Versurile sînt rostite de Actorul comic din *Prologul în teatru ;* în traducere textuală : „Pătrundeți în plină viață omenească !/ Oricine o trăiește, nu multora le e cunoscută,/ Și de oriunde o apucați, e interesantă." „Atunci se-adună cea mai frumoasă elită a tinerimii/ În fața jocului vostru și ascultă cu atenție revelația,/ Atunci fiecare suflet gingaș/ Soarbe din opera voastră o melancolică hrană,/ Atunci se stîrnește cînd una, cînd alta,/ Fiecare vede ceea ce în inima-i poartă." După mulți ani, în articolul *În memoria lui Gherea*, Izabela Sadoveanu va cita, în traducere, primele versuri și ultimul, cu remarca : „Dacă putem găsi cuiva cu drept cuvînt ca maximă de conducere versurile lui Goethe, pe care Gherea le recomandă scriitorilor ca o reacțiune împotriva amărăciunii decepționismului, apoi desigur că acela el este". (În *Adevărul literar și artistic*, nr. 494, 25 mai 1930, p. 1 ; citat după *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, ediție, prefață și note de Tiberiu Avramescu, Editura Minerva, 1975, p. 567.)

Numai ceea ce irumpe cu sinceritate din inima poetului devine poezie și are răsunet în inima cititorilor, cum o spune, de asemenea, Goethe :

*„Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,*
*Wenn es euch nicht von Herzen geht."*[1]

Prin acest distih, Gherea explică „marele efect" al poeziilor lui Eminescu, în care, să mai adăugăm, vede un spirit dilematic de tip faustian : „Ca și Faust, Eminescu ar fi putut zice : «Zwei Seelen wohnen in meiner Brust,/ Die eine will sich von der anderen trennen»" („Două suflete sălășluiesc în pieptul meu,/ Unul vrea să se despartă de celălalt"). În același articol *(Eminescu)*, Gherea îl situează pe Demonul lui Eminescu în galeria marilor răzvrătiți din literatura universală, alături de Prometeu, Lucifer, Manfred, Faust și Mefisto.[2]

Gherea se mai referă la Goethe și cu alte prilejuri, fie pentru a propune o interpretare a creației acestuia, fie pentru a clarifica o problemă de literatură. Astfel, el face precizarea că autorul *Ifigeniei* și al lui *Prometeu* trebuie considerat un clasic, întrucît a și fost „chiar în război pe față, în luptă înverșunată cu romanticii germani".[3] Remarca e justă. Ca să creeze o operă corespunzătoare adevărului istoric, scriitorul trebuie să se documenteze, operație pe care — observă Gherea — adepții „concepției metafizice a artei" o socotesc superfluă. Înainte de a scrie *Ifigenia*, Goethe a studiat timp de cîțiva ani istoria culturală a Greciei.[4] Documentarea se înscrie printre premisele artei realiste. Concepția realistă asupra literaturii nu respinge *de plano* fantasticul, dar îl acceptă numai ca pe o „unealtă", nu ca pe un scop în sine. Pilduitor în acest sens este *Faust* : „Goethe

---

[1] *Ibid.*, p. 43. Versurile sînt desprinse dintr-o replică a lui Faust, în cursul convorbirii lui cu Wagner : „Dar nu veți face niciodată ca inima să ajungă la inimi,/ Dacă nu vă pornește din inimă".

[2] *Studii critice*, II, p. 12, 9.

[3] *Ceva despre clasicism și romantism* (cu titlul *Schițe critice)*, în *Contemporanul*, nr. 9, aprilie-mai 1889 ; citat după *Studii critice*, I, ed. cit., p. 112—113.

[4] *Tendențiosismul și tezismul în artă*, în *Studii critice*, I, ed. cit., p. 92.

a luat o poveste poporană germană fantastică, și în marginile acestei povești a plăsmuit o poemă care oglindește viața Germaniei intelectuale cu credințele, îndoielile, așteptările ei. *Faust* (partea I) nu e numai una din cele mai uriașe plăsmuiri ale geniului omenesc, dar e și una din cele mai reale. Într-o ramă fantastică, Goethe a turnat un cuprins nemăsurat de mare, real ca viața însăși."[1]

Ne-am aștepta ca, de vreme ce considera operele lui Goethe exemplare în atîtea privințe, Gherea să recomande traducerea lor mai grabnică și într-un număr mai mare. Cînd însă trece la propuneri concrete, el cere, dimpotrivă, să se pășească mai întîi la tălmăcirea scrierilor din literatura modernă, lăsîndu-se pentru mai tîrziu literatura antică și cea medievală, clasicismul german și cel francez. Aceasta, deoarece socotea că numai literatura străină modernă, vehiculînd sentimente și idei contemporane, poate exercita o influență binefăcătoare asupra literaturii române și poate contribui la formarea unui public cititor mai competent. Excepții obligatorii : *Don Quijote*, „mai tot Shakespeare" și *Faust*.[2] Față de literați, Gherea are alte exigențe. Lor le pretinde „cunoștința aprofundată a tuturor maeștrilor literaturilor mari : Homer, Dante, Goethe ș.a.m.d." În acest caz, criticul avea, desigur, în vedere lectura în original sau în franceză (cum fusese și a sa). Rodul cunoașterii aprofundate a maeștrilor literaturii universale e numit de el *influența indirectă*, expresie prin care înțelege lărgirea mijloacelor de expresie artistică[3], altfel spus, tot ceea ce poate cîștiga un scriitor prin cultură. Gherea intuiește aici acea valorificare a „ecourilor" pe care G. Călinescu o va considera singura posibilă în literatura modernă. Influența indirectă, factor activ, permanent și fertil, se exercită — continuă Gherea — chiar

---

1 *Eminescu*, în *Studii critice*, II, ed. cit., p. 21.

2 *Ce trebuie să traducem*, în *Lumea nouă*, nr. 75, 22 ianuarie 1895 ; citat după *Studii critice*, I, ed. cit., p. 342.

3 *D. Panu asupra criticei și literaturii* (cu titlu *Critica și literatura*), în *Lumea nouă*, 12—16, iunie 1896 ; citat după *Studii critice*, I, ed. cit., p. 400.

și asupra scriitorilor de altă orientare, fie ea și opusă aceleia a maeștrilor. Schiller, Goethe și Herder, care s-au dezvoltat sub înrîurirea lui Lessing, „formează acea perioadă strălucitoare clasică a literaturii germane, acel mare curent intelectual care a influențat atît de mult, așa enorm de mult, asupra înjghebării și dezvoltării națiunii germane ca atare". „Germania tînără", în pofida atitudinii sale iconoclaste față de Goethe, a dus totuși mai departe acest curent;[1] la fel, nuveliștii germani contemporani (de la sfîrșitul secolului al XIX-lea), deși în scrisul lor influența directă a lui Maupassant se arată a fi mult mai însemnată.[2] Pentru Gherea influența indirectă a marilor scriitori, printre care Goethe e numit mereu, reprezintă, în cadrul aceleiași literaturi, trăsătura de unire între generații, iar pe plan universal, între diferitele literaturi naționale.

Prețuirea arătată de Gherea lui Goethe are în vedere creația acestuia luată în general. *Faust* este singura operă asupra căreia criticul revine în cîteva rînduri, pentru a-i descifra semnificația, sau a-i caracteriza eroul principal. Alte opere sînt amintite doar prin titlu: *Prometeu*, *Suferințele tînărului Werther*, *Ifigenia în Taurida*, *Wilhelm Meister*. Într-un mod foarte general sînt formulate și rezervele critice: „în Goethe se află greșeli", „în Goethe chiar se află multe și mari lipsuri"[3]. Din context, ar rezulta că e vorba de erori din domeniul ideologic. Cînd însă „greșelile" sînt indicate concret, constatăm că ele se înscriu în sfera procedeelor, constînd „de pildă", în „prea marea lui iubire pentru simbolizare, pentru metafore, alegorii, lucru care face atît de slabă partea a doua din *Faust*"[4]. Observația, îndreptățită în cazul dat și în altele, nu însă într-o apreciere de ansamblu a creației goetheene, ar fi meritat o dezvoltare. Dar C. Dobrogeanu-Gherea, ca și Titu Maiorescu, n-a făcut niciodată din opera lui Goethe obiec-

---

[1] *Idealurile sociale și arta*; în *Studii critice*, I, ed. cit., p. 221.

[2] *D. Panu asupra criticei și literaturii*; în *Studii critice*, I, ed. cit., p. 380 și 393.

[3] *Asupra criticei* (cu titlul *Critica criticei*), în *Contemporanul*, nr. 3, 1887; citat după *Studii critice*, I, ed. cit., p. 52 și 60.

[4] *Eminescu*; ed. cit., p. 15.

tul unui studiu special; cei doi critici au recurs la această operă ca la unul dintre marile repere ale literaturii universale, în contribuțiile lor dedicate literaturii române și premiselor propășirii acesteia.

3

Între Maiorescu și Gherea, I. L. Caragiale ocupă față de Goethe o a treia poziție posibilă. Nu știm în ce măsură omul de teatru gusta dramaturgia goetheană (firește, nu *Faust*, ci *Götz vor Berlichingen*, *Torquato Tasso*, *Ifigenia în Taurida* etc.), așa cum știm că repudia piesele lui Schiller. E adevărat, în cele „cîteva note" elogioase despre *Apus de soare*, pentru a preîntîmpina obiecția de nerespectare întocmai în piesă a adevărului istoric, pune înaintea cititorului, ca pe o depoziție a unei autorități supreme în materie, un pasaj în care Goethe își justifică libertatea luată în conturarea chipului lui Egmont („Atunci la ce-ar mai servi poeții dacă ai pretinde numai și numai să repete povestirile istoricului ?...")[1]. Dar, în aceleași note, binecunoscutul adversar al teatrului modern, numit uneori și „clasicul Caragiale", se declară de partea „artiștilor moderni", „sătui de excesul nerozesc al clasicității". În stilul familiar care dă expunerilor sale teoretice o savoare unică, infuzîndu-le patosul convingerilor apărate cu pasiune, fraza e total ireverențioasă: „...Ni se mai ușurează sațiul de atîția Apoloni și Minerve și Diane după rețeta clasică — oribila saturație de atîtea mardale mitologice rîncezite în cartoanele de modele..." Într-un limbaj tot atît de dur este executat și retorismul teatrului lui Schiller și al lui Victor Hugo.[2] Pentru prima dată în cultura noastră, acești doi dramaturgi, prețuiți unanim pentru mesajul operelor lor, traduși masiv, jucați mereu cu succes, sînt contestați cu o vehemență ce va

---

[1] *„Apus de soare". Cîteva note*, în *Universul*, 14 martie 1909; citat după I. I. Caragiale, *Opere*, IV, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Editura pentru literatură, 1965, p. 465.

[2] *Cronica teatrală*, în *Voința națională*, 15 octombrie 1885; *Opere*, IV, p. 166—167.

fi provocat stupoare printre cititorii obișnuiți să întîlnească aprecieri admirative asupra lor, nu numai la adepții artei cu tendință (Gherea, de exemplu), ci și la Maiorescu[1]. Caragiale și-a asumat, declarat, riscul de a contrazice brutal opinia comună și și-a spus cu franchețe părerea. Critica lui vizează vicii care țin numai aparent de o eventuală incompetență dramatică a celor doi autori, altminteri admirabili poeți lirici. Printr-o comparație, ce le e total defavorabilă, între piesele lor și cele ale lui Shakespeare, Caragiale transpune problema pe planul mai înalt, principial, al opoziției dintre „manieră" și „stil". În distincția pe care o face între aceste două modalități, dramaturgul nostru este în consens cu Goethe, așa cum remarca Tudor Vianu[2]. Într-adevăr, discutînd odată cu Eckermann despre stilul a diverși scriitori, Goethe spune : „Pe germani îi stingherește în genere speculația filozofică, prin aceea că introduce adesea în stilul lor o manieră nesensibilă, abstractă, prolixă și divagantă. Cu cît aderă mai mult la o anumită școală filozofică, cu atît scriu mai prost." Deși cu delicatețe, poetul nu-l cruță nici pe bunul său prieten defunct, Schiller. „Astfel — continuă el spusa de mai sus — stilul lui Schiller atinge culmea splendorii și a eficienței îndată ce nu mai filozofează, precum am văzut chiar astăzi în scrisorile sale extrem de importante, cu care tocmai mă ocupam." Și mai departe : „De regulă englezii scriu cu toții bine, ca vorbitori înnăscuți și ca oameni practici, orientați spre real."[3] Este posibil ca I. L. Caragiale să fi cunoscut chiar acest pasaj, sau alte comentarii cu aceeași temă ale lui Goethe (din *Convorbirile cu Eckermann* citează în cîteva rînduri). Identitatea de opinii este sesizantă, chiar și în privința „englezilor" (citește, în primul rînd, Shakespeare !). Dar nonconfor-

[1] În articolul *Despre progresul adevărului*, Titu Maiorescu citează critica negativă, publicată de un contemporan al lui Schiller după premiera piesei *Intrigă și iubire*, și adaugă : „astăzi nu există nimeni în toată lumea literară, care ar voi să subscrie acele rînduri ale criticului de la 1784" (*Critice*, II, Editura Minerva, 1915, p. 249—250).

[2] *I. L. Caragiale*, în Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, 1941, p. 124.

[3] *Convorbiri cu Eckermann*, miercuri, 14 aprilie 1824.

mistul Caragiale, de o independență nedezmințită în opinii, nu împrumută idei. Punctul de joncțiune cu opinia lui Goethe se găsește în orientarea spre real, pe care poetul o constată la englezi. Autorului *Scrisorii pierdute* îi repugnă teatrul romanticilor, pentru că acest teatru siluia adevărul realității, pe care el, realistul, se socotea îndatorat să-l observe cu luciditate și să-l configureze artistic fără a-l falsifica, mutilîndu-l după șabloanele unor teze (filozofice) preconcepute.

Cu aceasta pătrundem pe terenul spinos al disputei : „artă *pentru artă ?* sau artă *cu tendență ?*" — cum se întreabă Caragiale în preambulul importantului său articol *Cîteva păreri*. În răspunsul pe care-l dă dramaturgul, îl găsim din nou implicat pe Goethe. Articolul *Cîteva păreri* certifică încă o dată libertatea pe care Caragiale și-o conservă cu strășnicie, chiar în raport de teoreticienii de meserie, fie ei altminteri respectați ca atare și iubiți ca prieteni. Articolul a apărut în 1896, cînd Gherea își încheiase practic seria marilor sale pledoarii pentru o artă cu tendință și, deci, polemica îndelungată cu Junimea. *Cîteva păreri* se plasează astfel între părerile celor două tabere. De la începutul articolului, Caragiale își aruncă singur bețe-n roate, însă dificultatea pe care și-o creează e cu intenție, ca în introducerea unei demonstrații matematice. Înainte de a răspunde la întrebarea de mai sus, înșiră un număr de interogații, cu răspunsuri categorice. Alegem cîteva : „Au tendență piesele lui Shakespeare ? — Desigur, nu. Dar Tacit ?... dar *Divina Comedie ?* — Ba bine că nu. Dar *Le Tartuffe ?* — Mai ales (...) Poeziile lui Byron ? — nu ; ale lui Goethe ? — nici atît (...) Dar ale lui Schiller, ale poeților noștri socialiști ? — desigur că au !" Ceea ce trebuia demonstrat era că, indiferent dacă au sau n-au tendință, sînt artă acele producții „cari au fost opera unui talent".[1] Am amintit aceste cîteva păreri ale lui Caragiale, mai întîi pentru că exprimă, indirect, și o apreciere asupra operei lui Goethe, poet mare, deși lipsit de orice tendință. Chiar și prin forma interoga-

[1] *Cîteva păreri* (cu titlul *O critică*), în *Ziua*, nr. 35, 22 februarie 1896 ; *Opere*, IV, ed. cit., p. 31—32.

tivă, pasajul ni-l evocă pe acela, cu un conținut similar, al lui Maiorescu. După un an, în scrisoarea deschisă publicată după ce primise volumul al III-lea din *Studii critice* de Gherea, dramaturgul își reafirmă convingerea că în literatură și artă „nu pot încăpea nici sistemă, nici opinie, nici tendință, nici morală ; nu poate încăpea decît numai și numai talent".[1] În 1909, cînd se situează corespondența sa cu Vlahuță, publicată sub titlul *Politică și literatură*, Caragiale își menține această părere, cum o spune într-un post-scriptum la prima scrisoare, atrăgînd atenția că n-a devenit „partizanul artei cu tendință", ci a rămas „partizanul neînduplecat al tendinței cu artă". Dar nu îndatoririle artei îl preocupă acum. În cele șase scrisori, el pledează pentru dreptul poetului, al scriitorului de a participa direct la luptele politice. Corespunzător cunoscutei sale metode polemice, convoacă de la bun început un oponent, pentru a-l combate. Oponentul este de data aceasta Goethe. Dramaturgul traduce un lung pasaj din *Convorbirile cu Eckermann*, pe care îl consideră elocvent pentru olimpianismul goethean, înțeles ca distanțare a artistului de confruntările politice ale vremii sale. De fapt, în respectiva convorbire (din martie 1832), poetul alunecă de la una la alta, iar Eckermann, notînd declarațiile patronului (cît de exact ?), nu pare a observa că în context sînt alăturate cel puțin două idei distincte. Cea dintîi, în traducerea lui Caragiale, este : „...Să ne ferim de a susține, cu literații contimporani, că politica e poezie, sau un cîmp priincios deschis poeților. Englezul Thomson a scris o excelentă poemă asupra anotimpurilor ; în schimb, poema lui despre libertate e lipsită de orice valoare ; asta nu fiindcă i-a lipsit poetului poezia, ci fiindcă subiectul era lipsit de poezie." Așadar tematica politică ar fi incompatibilă cu poezia. Teza este și a lui Maiorescu, însă Caragiale nu se oprește asupra ei, întrucît îl interesează abia continuarea : „De îndată ce poetul vrea să exercite o influență politică, trebuie să se dea unui partid ; și de îndată ce face asta, e pierdut ca poet :

[1] *Criticele lui Gherea,* în *Epoca,* 16 iunie 1897 ; *Opere,* IV, p. 293.

își poate lua ziua bună de la independența sa, de la sinceritatea vederilor sale ; să-și tragă numaidecît pînă peste urechi căciula neroziei și oarbei uri." Chiar dacă reflectăm la ceea ce putea să însemne un partid politic în Germania fărîmițată de pe la 1830, opinia lui Goethe rămîne contestabilă. Însă numaidecît autorul lui *Faust* își amendează serios această opinie, subliniind obligația poetului de a-și iubi patria „ca om și cetățean" și relevînd în ce constă manifestarea patriotismului în creația artistică : „Dacă un poet și-a închinat viața la combaterea prejudecăților funeste, la gonirea opiniilor strîmte, la luminarea spiritului națiunii sale, la curățirea gustului ei, inspirîndu-i sentimentele și ideile cele nobile — ce să facă mai mult ? Cum să fie mai patriot ?" Dealtfel, Goethe își asumase de mult rolul de educator al națiunii sale și al umanității. Poetul se și contrazice. Libertatea e una dintre ideile „cele nobile", și cu siguranță că poemul despre libertate al lui Thomson este lipsit de valoare nu din cauza „ideii", ci a neinspiratei tratări artistice. Doar cu doi ani înainte (duminică, 14 martie 1830), Goethe îi spusese lui Eckermann : „Știi că în general nu sînt un prieten al așa-numitelor poezii politice ; dar îmi plac cele făcute așa cum le-a făcut Béranger. La acesta nimic nu e prins din aer, nimic nu provine din interese imaginate sau imaginare, poetul nu scrie niciodată la întîmplare, ci abordează întotdeauna numai subiecte importante, cele mai decisive." (De comparat cu aprecierea favorabilă a poeziei lui Octavian Goga de Titu Maiorescu). Caragiale nu se oprește la contradicția pe care am semnalat-o și încheie citatul cu un paragraf care conține în sfîrșit ideea ce-l nemulțumea : „Dacă ne luăm seama bine, omul politic va absorbi pe poet... A trăi în mijlocul frecărilor și excitărilor zilnice, asta este incompatibil cu natura delicată a unui poet... S-ar isprăvi cu cîntările lui..." Punctele de suspensie marchează omisiuni care schimbă de fapt înțelesul pasajului. Urmînd în conversație o linie sinuoasă, Goethe ajunsese să vorbească despre confratele său mult mai tînăr, Uhland, care se angajase direct într-o activitate politică. Integral, pasajul trunchiat de Caragiale sună astfel : „Bagă bine de seamă, îmi spuse el, vei ve-

dea că politicianul îl va înghiţi pe poet. Să fii membru al Statelor generale şi să trăieşti în emoţii şi frecături zilnice nu e ceva potrivit pentru firea plăpîndă a poetului. Acesta n-are să mai poată cînta şi e păcat. Suabia are destui bărbaţi bine pregătiţi, de bună-credinţă, destoinici şi oratori buni, care să figureze ca membri ai Statelor generale, dar nu are decît un singur poet ca Uhland.“ Trunchind pasajul, Caragiale i-a dat înţelesul unei constatări cu caracter general. În speţă, Goethe nu vorbeşte despre „natura delicată a unui poet“ (adică a oricărui poet), ci despre firea plăpîndă a lui Uhland.

După ce încheie citatul, Caragiale se înscrie în fals : „...cu tot respectul ce-i datorăm lui Goethe şi cu toată dragostea ce-ţi datoresc ţie, să mă ierţi a fi de altă părere... Ia să vedem... Pentru ce adică să se depărteze un artist, un poet într-atît de patimile care mişcă lumea şi vremea lui ?...“[1] (Punctele de suspensie sînt ale dramaturgului.) La sfîrşitul lecturii celor şase scrisori constaţi că, de fapt, transcrierea paginii din *Convorbirile cu Eckermann* n-a fost pentru Caragiale altceva decît edificarea unei mori de vînt, de care el, excepţionalul polemist, avea nevoie ca să-şi aprindă verva. Părerile sale nu se deosebesc în esenţă de cele ale lui Goethe. „Tendinţa cu artă“, ca şi obligaţiile civice şi patriotice ale scriitorilor intră şi în vederile „olimpianului“. Mai rămîne ultima idee, din finalul textului citat : un poet (să acceptăm generalizarea) e pierdut ca poet, dacă devine om politic (nu dacă scrie poezie politică). Caragiale admite şi această consecinţă, dar nu regretă paguba, întrucît „ocupaţiile serioase şi utile patriei“ sînt mult mai importante decît versurile şi proza — „acele jucării copilăreşti, acel sport de lux“. Cîte nu spune omul la năduf ! exclamăm şi noi în limbajul corespondenţei caragialiene. Cheia întregii discuţii, la care a fost convocat şi Goethe, trebuie căutată în experienţa amară de viaţă a lui Caragiale, nu pe terenul concepţiilor sale estetice. Cu prilejul răscoalelor ţărăneşti din 1907, scrii-

---

[1] Citatul din Goethe, în *Opere*, IV, p. 467—468. Cu titlul *Politică şi literatură. Corespondenţă*, cele şase scrisori, în *Universul*, 16 martie, 7 aprilie, 17 aprilie, 2 iunie, 14 decembrie 1909, 5 ianuarie 1910, p. 1 ; în *Opere*, IV, p. 466—482.

torul meditase cu toată seriozitatea la obligațiile civice ale literaților, dar totodată simțise mai profund ca înainte mîhnirea că nu i se arăta prețuirea cuvenită. La numai cîteva luni după sîngeroasele evenimente, se alăturase unui partid, cu speranța că activitatea politică, utilă binelui public, îi va crea și lui un prestigiu pe care o mare operă literară de o viață nu reușise să i-l asigure. Foarte curînd avea să constate că își făcuse iluzii. Dezamăgit, nu avea ce să-și reproșeze : prin opera sa slujise chiar țelurile nobile enumerate, în citatul de mai sus, de Goethe și fusese patriot întocmai în vederile poetului.

## EMINESCU

### 1

Eminescu este scriitorul român în creația căruia s-au căutat cu cea mai mare asiduitate, de-a lungul deceniilor, influențe sau similitudini cu opera lui Goethe. Sinteza noastră nu-și poate asuma obligația de a alcătui un inventar complet al articolelor și studiilor respective, nici de a dovedi netemeinicia apropierilor abuzive. Vom reține însă pe cît posibil ceea ce poate contribui la conturarea imaginii reale a relației dintre operele celor doi mari poeți, întregind cele știute cu rezultatele propriilor noastre cercetări și corectînd ceea ce considerăm vrednic de adus în discuție.

Datorită unor factori de ordin exterior (regiunea natală, programa școlilor urmate, popasul relativ îndelungat, pentru studii, la Viena și Berlin), Eminescu s-a format în zona culturii germane și, ca atare, ar fi fost imposibil să nu-l cunoască bine pe Goethe, prin lecturi directe, și chiar, poet fiind, să nu fie cît de cît înrîurit de el. Dar aceiași factori, sau măcar o parte dintre ei, precum am avut prilejul să reamintim, au patronat și formarea altor scriitori români contemporani cu el. Dacă totuși Eminescu e mai „goethean", ca să zicem așa, decît toți aceștia, faptul solicită căutarea altor explicații, de ordin lăuntric. În investigarea acestora, vom părăsi terenul relațiilor dintre cele două opere, pentru a încerca o caracterizare tipologică, sau, mai exact, ca să nu exagerăm, pentru a desprinde cîteva trăsături majore care ni se par a certifica o anume înrudire, ca tip de artist, între Eminescu și Goethe. Ideea unei asemenea înrudiri, șocantă la prima vedere, se verifică

numai dacă o situăm într-un cadru foarte larg, cum şi vom încerca a face. Ceea ce e goethean în opera eminesciană se datorează mai puţin unor influenţe, cît mai ales unui cert paralelism spiritual pe anume laturi.

Oricît de important ar fi factorul cultural în formarea sa, un mare poet nu e produsul lecturilor sale şi al tutelei unei autorităţi artistice naţionale sau de aiurea. Studiile germane, cunoaşterea operei lui Goethe i-au fost de folos lui Eminescu, ajutîndu-l în căutarea de sine, însă n-au lăsat o amprentă străină pe creaţia lui. Totul a fost filtrat prin conştiinţa sa artistică românească, şi chiar elementele împrumutate, de provenienţă concret dovedită, au fost încadrate organic în construcţii originale, de un desăvîrşit specific naţional. Goetheanismele din opera sa oferă o confirmare în plus a acestui adevăr.

Vom schiţa mai întîi, cît de sumar, itinerarul apropierii poetului de literatura germană în general şi de Goethe în special. Se ştie că poetul a putut cunoaşte limba germană încă din copilărie, de-acasă. În Bucovina Ipoteştilor săi, provincie aflată pe atunci sub stăpînire austriacă, germana era limba autorităţilor, iar românii cu ceva mai multă carte şi-o însuşeau sau şi-o perfecţionau în şcoală. Astfel, tatăl poetului, Gheorghe Eminovici, ştia nemţeşte, în această limbă „scriind cu totul curgător şi cu slovă gotică citeaţă"[1]. Preocupat de învăţătura copiilor săi, căminarul le va fi angajat şi un profesor particular de germană. În orice caz, în cei vreo şapte ani cît a urmat şcoala primară şi două clase de gimnaziu la Cernăuţi, viitorul poet a fost pus în situaţia nu numai să scrie şi să citească, ci şi să vorbească germana, limbă în care se predau diversele materii. Această limbă îi era acum atît de familiară, încît prima sa experienţă teatrală — ca interpret şi, probabil, regizor — a constat în reprezentarea unor piese de August von Kotzebue în original. Cînd, la nouăsprezece ani, a fost trimis de tatăl său la Viena, să studieze filozofia, poetul

[1] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura pentru literatură, 1964, p. 16. Această exemplară lucrare ne-a folosit pentru toate momentele biografice menţionate în expunerea noastră, cu excepţia acelora pentru care facem altă trimitere.

n-a întîmpinat, desigur, în aulele Universității vreo dificultate în urmărirea cursurilor. Cu atît mai puțin avea să se întîmple aceasta mai tîrziu, la Berlin. Paginile traduse din Kant, caietele de notițe, diversele însemnări în germană confirmă cunoștințele de limbă (și cultură) ale unui adevărat germanist. În această calitate, recunoscută oficial, îl și întîlnim pe Eminescu în anul școlar 1874—1875, cînd, din al doilea semestru, a funcționat ca profesor de limba germană la cursul superior al Institutului Academic din Iași.

Așa cum deduce G. Călinescu, poetul „trebuie să fi avut o cunoștință aproape integrală a literaturii germane"[1]. În ceea ce privește contactul cu opera lui Goethe, acesta se va fi produs desigur cel puțin încă din prima clasă de gimnaziu. Bucovinean și el, N. Tcaciuc-Albu își amintește că în manualele de limba germană utilizate sub stăpînirea austriacă figurau poezii ca *Die wandelnde Glocke*, *Der getreue Eckart*, *Der Zauberlehrling*, *Der Schatzgräber*.[2] Erau manualele altor generații, dar rămîne neîndoielnic că baladele „clasice" ale lui Goethe au fost întotdeauna prescrise de programa analitică. Admirația poetului adolescent pare a se fi îndreptat însă spre Schiller, ale cărui opere le purta în biblioteca sa ambulantă, un geamantan „plin cu cărți nemțești", și din care făcea lecturi cu voce tare, de unul singur, așa cum afirma Pascaly că-l găsise într-un grajd din Giurgiu (I. L. Caragiale, *În Nirvana*). Momentul se situează în 1867. Cam în aceeași vreme (1867, respectiv 1868), poetul traducea din Schiller *Resignațiune (Resignation)* și *Ector și Andromache (Hektors Abschied)*. Aceste traduceri, rămase printre ciorne, s-au datorat unui impuls interior, tălmăcitorul regăsindu-se, pare-se, în versurile poetului german.[3] Poate că anecdota povestită de D. Teleor, după care, primind cincizeci de lei de la Pascaly, ca să-și cumpere îmbrăcăminte și batiste, poetul a cheltuit banii, achiziționînd operele complete ale lui Goethe și Heine, va fi fiind neverosimilă, cum o socotește G. Călinescu, Oricum, însă, Goethe n-a putut

---

[1] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 139.
[2] N. Tcaciuc-Albu, *Goethe și Eminescu*, Cernăuți, 1942, p. 4.
[3] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 104.

lipsi din biblioteca şi, cu atît mai puţin, dintre lecturile asidui ale lui Eminescu. Poetul memdrase versuri goetheene şi le folosea în corespondenţă sau în alte împrejurări. Cînd, în prima parte a anului 1874, noul agent diplomatic al României la Berlin, Nicolae Kretzulescu, îi amputa masiv din salariul ce i se fixase ca secretar particular la agenţie, el se răzbuna pe „bătrîna excelenţă", într-o scrisoare, numindu-l „ein alter Leder" („un pergament") şi ridiculizîndu-l în patru versuri parafrazate după finalul părţii a II-a din Faust: „Das Unbeschreibliche / Hier ist' gethan; Das Ewig - Lederne / Riss uns hinan".[1] Mai tîrziu, pe cînd lucra în redacţia ziarului *Timpul*, istovit de muncă şi de nevoi, îşi caracteriza cu amărăciune starea, faţă de prieteni, scandînd un distih, dealtfel foarte nimerit, din *Der Schatzgräber*: „Arm an Beutel, krank am Herzen, / Schlepp' ich meine langen Tage". În anii aceştia, cumpăna admiraţiei poetului, oscilînd de-a lungul anilor între Schiller şi Goethe, se înclină spre cel din urmă, cel dintîi fiind învinuit, într-un mod ciudat, de cosmopolitism. Această apreciere defavorabilă, ocazionată, ce-i drept, de o traducere rea a unei scrieri de importanţă secundară a lui Schiller, se referă totuşi la opera integrală a acestuia („boala de care sufăr toate scrierile acestui autor german..."). Traducerii unor „scrieri fără valoare", pe care le desconsideră, fiindcă îl „dispensează pe scriitor de la producere proprie şi de la cumpănirea termenilor", Eminescu îi opune tălmăcirile din Shakespeare, Molière şi Goethe, fără a mai puncta necesitatea vreunei selecţii, ceea ce lasă să se înţeleagă că pentru el traducerea oricăreia dintre scrierile acestora „e un merit, căci formă şi înţeles sunt atît de îngemănate, încît traducătorul trebuie să cumpănească cuvînt cu cuvînt şi frază cu frază". Dimpotrivă — „o traducere din Ponson du Terrail sau din proza lui Schiller e o

---

[1] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, ed. cit., IV, p. 288.

jucărie pe care ş-o poate permite orice gimnazist."[1] Apropierea celor două nume, atît de nedreaptă pentru prozatorul Schiller, se datorează probabil faptului că revista literară criticată, *Colectorul literar pentru ambele sexe* din Piatra, publicase, alături de paginile din scriitorul german, o povestire de Ponson du Terrail (și alta de Eugène Sue !).

Goethe şi opera lui revin în mintea lui Eminescu în unele momente din triştii ani ai suferinței sale. Astfel, un contemporan își amintește că în interludiul dintre internări, petrecut la Botoșani, poetul, bucuros că a dat de cineva cu care poate conversa în limba germană, i-a vorbit despre *Faust* de Marlowe, de Goethe și de Lenau, arătîndu-şi preferința față de cel din urmă.[2] Mai tîrziu, în sanatoriul doctorului Şuţu, şi-a notat într-un rînd pe o coală numele autorilor care-l interesaseră cu deosebire ; printre cei notați, alături de Schopenhauer, Kant şi alţii, e menţionat şi Goethe. În sfîrşit, în una dintre dureroasele sale confesiuni făcute prietenilor, în care ideile se încîlceau haotic, dezvăluind totuşi conştiinţa tragică a suferinţei, poetul îşi căuta analogii literare : Hamlet, apoi „Eu semăn cu Schiller şi cu Faust, al lui Goethe..."[3]

2

Creator original, atît de asaltat de talazurile înalte ale fanteziei, încît cea mai mare parte a proiectelor sale nu s-au putut organiza şi desăvîrşi în opere închegate, totodată extrem de exigent în definitivarea a ceea ce a publicat, Eminescu a găsit puţin răgaz pentru a traduce literatură. Munca aceasta, înnobilată de un efort artistic pe care numai nepricepuţii îl ignoră sau chiar îl contestă, nu i-a displăcut, dar nici nu l-a atras în mod

[1] *Despre revistele literare din provincie*, în *Curierul de Iaşi*, nr. 1, 5 ianuarie 1877 ; reprodus în M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, ediţia Ion Scurtu, Bucureşti, Minerva, 1905, p. 307—308.

[2] G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 330.

[3] *Ibid.*, p. 338.

deosebit. Cu atît mai mult cercetătorul se simte îndemnat să se întrebe, atunci cînd nu se cunoaște un imbold venit din afară, ce-l va fi determinat pe Eminescu să se oprească, din cantitatea uriașă de literatură străină pe care o cunoștea, la cutare sau cutare operă. Răspunsul nu poate fi niciodată sigur, ci doar ipotetic sau plauzibil. În ce ne privește, nu ni se pare întîmplător faptul că, din creația lui Goethe, drama *Torquato Tasso* i-a reținut cu deosebire atenția. Referiri la această dramă se întîlnesc în unele dintre ciornele sale, iar printre alte traduceri (de poezii) efectuate în timpul studiilor la Viena, așadar între 1869 și 1872, manuscrisele lui conțin și tălmăcirea unui fragment din ea. Înclinăm să credem că poetul, ajuns de timpuriu la conștiința valorii sale și, totodată, intrat încă din adolescență în conflict cu conveniențele sociale, va fi intuit la Torquato Tasso un destin similar cu al său. La curtea din Florența, autorul *Ierusalimului eliberat* trăiește o experință de un izbitor paralelism cu aceea care va fi întruchipată mai tîrziu de Eminescu în *Luceafărul*. Prin paralelism nu înțelegem identitate și, cu atît mai puțin vreo dependență între poem și dramă. Eminescu pare a fi intenționat să realizeze o versiune românească integrală a piesei lui Goethe, de vreme ce a început cu scena I din actul întîi, care nu constituie o parte detașabilă sau o unitate rotunjită cu o anumită semnificație. Studiile, propriile-i lucrări literare, cine știe ce alte motive l-au făcut pe poet să sisteze traducerea după numai o pagină. Ciorna cuprinde primele patru replici (19 versuri) schimbate între Prințesă și Leonore. Traducerea este exactă ca sens, măsura (10 și 11 silabe) și ritmul (iambic) sînt respectate întocmai. Tălmăcitorul realizează o operație în genere dificilă : transpune vers cu vers, fără treceri de la unul la altul, fără adaosuri sau omisiuni. Pe-alocuri, aruncat din condei, cîte un cuvînt capătă un accent necorect *(facém, ramúrii)*; un latinism — *grată* (recunoscătoare) pentru *dankbar* — ar fi fost desigur reconsiderat, dacă poetul ar fi stăruit să-și desăvîrșească tălmăcirea. Firește, avem înainte o simplă ciornă și trebuie s-o

privim ca atare.[1] Poeţii mari sînt rareori buni traducători, în sensul că se supun anevoie originalului, fiind înclinaţi mai curînd să-l interpreteze şi chiar să-l prelucreze. În încercările sale, Eminescu se arată uneori surprinzător de grijuliu să nu se abată de la textul pe care-l traduce. Un exemplu în acest sens îl constituie a doua traducere a sa din Goethe, pe care Perpessicius o datează „cca 1873", cronologie motivată prin utilizarea de către poet a adjectivului „susă" (=înaltă).[2] Cu indicarea autorului, *Cîntec de nuntă* tălmăceşte în întregime balada *Hochzeitlied*, scrisă de Goethe în 1802 şi publicată în 1804. De ce va fi ales poetul român această poezie, care nu face parte dintre cele mai celebre balade goetheene? Goethe însuşi relatează într-un articol că materia din *Hochzeitlied*, ca şi din alte cîteva poezii, cunoscute de el din sursă orală[3], i s-a imprimat în minte atît de profund, încît a rămas vie şi eficientă vreme de patru-cinci decenii. Eminescu va fi gustat şi el farmecul acestui „cîntec" interpretat de un „*Sänger*" medieval care, la o nuntă, povesteşte despre o fantastică întîmplare petrecută cîndva sub ochii bunicului, toropit de somn, al mirelui de astăzi: o petrecere nupţială în lumea gnomilor sălăşluiţi în castelul multă vreme părăsit. Cu îngăduinţa gazdei, de sub pat ies călăreţi urmaţi de un cor de pitici, apoi: „În căruţa aurită în fine / Mireasa cu oaspeţii vine". Zaiafetul minusculelor făpturi e descris cu umor şi graţie: „La masa cea mare oricare ar vré / Să stea lîngă puicele-alese. / S-aduc cîrnăciorii, jamboanele mici / Şi păsări şi peşti şi fripture pitici / Şi vinul încunjură mesele mici..." Ca şi Goethe,

---

[1] Textul acestui fragment tradus din *Torquato Tasso* e reprodus de G. Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 343—344.

[2] *Cîntec de nuntă*, publicat pentru prima dată de G. Bogdan-Duică în cadrul studiului *Eminescu şi Goethe*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, nr. 2, 1930, p. 50—51 a fost retranscris de Perpessicius în M. Eminescu, *Opere*, IV, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1952, p. 491—493; note şi variante, în *Opere*. V, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 581—585.

[3] Naraţiunea populară, cu titlul *Des kleinen Volkes Hockzeitfest (Petrecere nupţială în lumea gnomilor)*, a fost tipărită de fraţii Grimm în *Deutsche Sagen*, I (1816).

Eminescu, poet al viziunilor vaste, e totodată sensibil la pitorescul lumii mărunte. Chiar în vremea cînd traducea *Hochzeitlied*, compunea *Cugetările sărmanului Dionis* în care-și evoca singurătatea înviorată doar de prezența micilor necuvîntătoare.[1] Peste numai patru ani, în finalul poemului *Călin*, aducea la o nuntă împărătească o altă nuntă, de gîze. Ca și în *Hochzeitlied*, e descris (mult mai bogat și mai plastic) alaiul, apoi merindea pentru ospăț și, tot acolo, unul dintre nuntași (la Eminescu, un greier, la Goethe, un pitic) cere îngăduința de a porni petrecerea. A deduce de aici : „cîteva fire duc de la *Cîntecul de nuntă* al lui Goethe la nunta lui Călin"[2] este pe de-a-ntregul fals. Eminescu, la fel ca Goethe, a preluat materialul din folclor și l-a tratat cu măiestria-i specifică, asemeni unui bijutier care făurește unicate, nu variante ale unor modele străine. Similitudinile rămîn totuși elocvente. Le-am notat nu cu intenția de a căuta „surse", ci, dimpotrivă, din dorința de a încerca să explicăm de ce, dintre baladele goetheene, Eminescu s-a simțit atras tocmai de *Hockzeitlied*. Traducerea sa este, și de data aceasta, foarte exactă, strofă cu strofă și vers cu vers. Ritmul amfibrahic (folosit de Eminescu, de exemplu, în *Mortua est !*) și măsura (9—11 silabe) sînt de asemenea menținute. Dificultatea era acum mai mare, deoarece versurile au rimă, iar schema rimelor e relativ complicată (a b a b c c c d d). Nu poți decît să regreți că, după efortul depus, vizibil din numeroasele modificări de pe manuscris, poetul nu și-a desăvîrșit tălmăcirea. Versiunea sa ar fi fost o piesă antologică.[3] Este evident că s-ar mai fi impus cîteva retu-

---

[1] Lui Friederich Lang *(M. Eminescu als Dichter und Denker*, Cluj, 1928) versurile din *Cugetări* îi amintesc cîntecul șobolanului și al puricelui din scena reprezentînd pivnița lui Auerbach *(Faust).*

[2] N. Tcaciuc-Albu, *lucr. cit.*, p. 8. Aceeași opinie la Alexandru Bogdan *(Strigoii.* Comentar, în *Transilvania*, nr. 5, octombrie-decembrie 1909, p. 389). G. Bogdan-Duică *(art. cit.* din *Buletinul Mihai Eminescu)* propune doar o comparare.

[3] Este de neînțeles cum, în ediția revăzută a *Operei lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu, transcriind integral traducerea poeziei lui Goethe, o consideră o compunere proprie a lui Eminescu : „O altă schiță fugară conține, cu ritmica lui Bürger, o istorie în lume miniaturală, cu burlesc fabulos și o nuntă de

şuri. În versul 3, genitivul *des seligen* e tradus inexact prin *fericelui* (corect: *răposatului)*; în versul 62, *koset* e transpus prin *gălăgesc* (de fapt: *tăifăsuiesc)*. Cu totul inadecvată e transpunerea adjectivului *possierlich* prin *posac*, care adumbreşte strident chipurile nuntaşilor, în realitate *hazlii*, potrivit împrejurării. În rest, tălmăcirea e realizarea unui maestru al cuvîntului, care scorneşte cu dezinvoltură, la sugestia originalului, un verb ca *scripcăe* (pentru *es geigt)* şi nu duce lipsă de onomatopee, pentru a reda avalanşa sonoră din versurile lui Goethe (strofa a şasea):

*So rennet nun alles in vollem Galopp*
*Und kürt sich im Saale sein Plätzchen;*
*Zum Drehen und Walzen und lustigen Hopp*
*Erkieset sich jeder ein Schätzchen.*
*Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,*
*Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,*
*Da pispert's und knistert's und flüstert's und schwirrt;*
*Das Gräflein, es blicket hinüber,*
*Es dünkt ihn, als läg' er im Fiber.*

Ş-aleargă cu toţii acuma-n galop
Să-şi aleagă în sală locşorul.
La-nvîrtit şi la valţ şi la veselul hop
Îşi alege oricare odorul.
Şi-acum ţiue, scripcăe, sun' zurăind
Se rotesc şi foşnesc, şuşăesc, şfîrîind,
Ţistăesc, poşpăesc, şopotesc svîrîind.
Conţişorul priveşte şi sigur
El crede că zace în friguri.

Eminescu n-a uitat curînd *Cîntecul de nuntă*. Prin 1880—1881, după datarea lui Perpessicius, el a reluat

---

pitici" (v. paragraful *Legenda cîntăreţului. Nunta piticilor*, ed. cit., I, p. 282—284). *Ibid., p. 441*: „Şi unele versuri onomatopeice de prin manuscrise: «ş-acum klappai şi dappai şi rappai aşa!» duc tot la Bürger". Versul, din aceeaşi traducere, preia de fapt onomatopeele din textul lui Goethe: „Nun dappelt's und rappelt's und klappet's im Saal". Chiar dacă n-ar fi consultat ediţia Perpessicius, ca unul ce făcea apel direct la manuscrise, eruditul eminescolog putea cunoaşte autorul *Cîntecului de nuntă* din articolul lui G. Bogdan-Duică.

versurile finale ale baladei, în stihuri mai puțin conforme originalului, însă de o perfectă cursivitate („Și-n sunet de scripce, de cobză și nai / S-arată cu toții nuntașii-n alai / Dorindu-și ferice și viață și trai / Și saltă în hora nebună. / Așa a fost și va fi totdeauna"). În noua formă, versurile vădesc nu doar mai multă libertate față de textul german, ci și „românizarea" acestuia prin introducerea unui taraf și a unei hore ca în *Nunta Zamfirei*. Să-l fi ispitit pe poet gîndul de a adapta unui cadru românesc balada lui Goethe tradusă cu șapte ani înainte ?

Ultimele traduceri din Goethe au fost efectuate de Eminescu la cererea lui Titu Maiorescu.[1] Criticul avea nevoie de ele pentru o nouă ediție a *Aforismelor* lui Schopenhauer, pe care le tălmăcise și în cuprinsul cărora erau citate de filozoful german, împreună cu cîteva fragmente din Lucrețiu, Horațiu și Gellert (de asemenea traduse de poet în aceeași împrejurare). Sînt mai întîi, două catrene cu caracter aforistic. Primul este desprins din *Westöstlicher Divan (Suleika Nameh)*, celălalt, neidentificat pînă acum, face parte din suita de

[1] Întîiul catren și strofa de opt versuri au fost publicate prima dată de Ilarie Chendi în ediția sa M. Eminescu, *Opere complete*, I (1902). Chendi le considera drept frînturi dintr-o poezie originală a lui Eminescu. Eroarea a fost corectată de Titu Maiorescu printr-o *Rectificare literară*, publicată în *Convorbiri literare* (nr. 6, iunie 1903, p. 548), în care indica autorul real al versurilor și informa că, inițial, tălmăcise — cum știm — el însuși aceste versuri, în cadrul *Aforismelor* lui Schopenhauer, apoi adăuga : „Pentru a apropia traducerea română ceva mai mult de efectul originalului, rugasem pe Eminescu să-mi traducă pentru a doua ediție (proiectată încă de pe la 1883, dar apărută deabia la 1890) toate citațiile poetice din Schopenhauer în versuri române. Primele trei din aceste citate sunt cele două strofe ale lui Goethe și cîteva hexametre dintr-o epistolă a lui Horațiu. Numai pe acestea a apucat Eminescu să le traducă în primăvara anului 1883, înainte de întunecarea minții sale, și printre notele manuscripte trebuie să se fi aflat și traducerea hexametrelor horațiene." Publicînd textul traducerilor (*Opere*, IV, ed. cit., p. 340) și variantele (*Opere*, V, ed. cit., p. 342—345), Perpessicius contestă data indicată de Maiorescu, pentru că în capul foii, pe care se află ciornele, există o notă gospodărească a poetului, datată 1 ianuarie 1878. Așadar, Eminescu va fi fost rugat de Maiorescu să traducă versurile și chiar le tradusese cu cinci ani înainte de anul comuni-

proverbe versificate de Goethe între 1812 și 1814 (*Sprichwörtlich*). Textul german :

*Du wirkst nicht, alles bleibt so stumpf.*
*Sei guter Dinge,*
*Der Stein im Sumpf*
*Macht keine Ringe.*

Eminescu a renunțat la rima versurilor 1 și 3 și, cu excepția primului vers, a mărit măsura cu cîteva silabe. Totuși, catrenul, transpunînd exact ideea, are și tonul sentențios necesar : „Nu faci efect ; nesimțitori / Rămîn cu toții ? / Fii pe pace : / Cînd piatra cade-n mlaștină, / Ea nici un cerc nu face.“[1] Al treilea fragment din seria celor destinate traducerii *Aforismelor* lui Schopenhauer este o strofă de opt versuri, prima din *Urworte. Orphisch* ( ΔΑΙΜΩΝ , Dämon). Judecînd după numeroasele versuri încercate pe trei file de manuscris, poetul și-a dat cea mai mare osteneală cu primul catren, și nu e de mirare, deoarece, expresia trebuind să rămînă concisă, incrustarea unui cuvînt (chiar cuvîntul — temă) de șase silabe — *personalitatea* — era foarte anevoioasă. Ca să-l mențină la sfîrșitul versului, pentru accentuarea ideii, poetul l-a trecut din versul al patrulea în cel de-al treilea și n-a rimat decît versul al doilea cu ultimul. Catrenul românesc exprimă ideea cu o remarcabilă pregnanță : „Spun popoară, sclavii, regii / Că din cîte-n lume-avem, / Numai personalitatea / Este binele suprem“ („Volk und Knecht und Überwinder / Sie gestehn zu jeder Zeit : / Höchstes Glück der Erdenkinder / Sei nur die Persönlichkeit“).[2] Excelentă este și versiunea românească a strofei mai ample din

---

cat de către critic. Întrucît în 1877 — adaugă Perpessicius — Maiorescu încheiase publicarea în *Convorbiri literare* a *Aforismelor* traduse de el, e întru totul plauzibil ca poetul să fi fost solicitat chiar atunci, sau puțin mai tîrziu, în vederea editării în volum a *Aforismelor*.

[1] Și acest catren este considerat de G. Călinescu o compunere proprie a lui Eminescu (*op. cit.*, I, p. 332).

[2] Dintre toate citatele din *Aforisme*, acesta este singurul tradus convenabil și de Maiorescu : „Popor, slugă și stăpîn / Toți o spun după dreptate : / Fericirea omenească / Stă în personalitate“.

*Urworte. Orphisch*, în care Eminescu a lungit, ce-i drept măsura versului cu două silabe (de la 11 la 13), dar a menținut ritmul și schema rimelor (a b a b a b c c). Ultimele două versuri au cadența gravă a unei sentințe : „Și nici un timp cu nici o putere laolaltă / Nu frîng tiparul formei, ce vie se dezvoaltă" („Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt / Geprägte Form, die lebend sich entwickelt").

3

Referirile ocazionale la Goethe, precum și traducerile, puține, dar îngăduind totuși unele deducții, dovedesc că pentru Eminescu opera autorului lui *Faust* n-a fost o lectură oarecare, situată într-o anumită etapă a formării sale, și cu atît mai puțin una din acele lecturi ce se impun oricărui intelectual, ca un fel de obligație socială, prin prestigiul general al unui nume mare. Fără a dispune de mărturii directe ale poetului, intuim că acesta nu numai că l-a citit integral pe Goethe, dar a și repetat unele lecturi ajungînd la acea cunoaștere intimă a creației acestuia, care i-a imprimat-o în conștiință ca pe o prezență permanentă și vie. Faptul acesta s-a răsfrînt și în scrisul său. *Faust* e opera goetheană care-l urmărește aproape obsesiv. Încă adolescent (brouillonul e din 1867), pe cînd îl frămînta gîndul de a crea o suită de compuneri, poate epice, despre eroi ardeleni, notează titluri și nume ca : *Răsunet*, *Horiadele*, *Iancu*, apoi *Răzbunarea română*, *Ariel*, *Faust*, *Un Don Juan român*.[1] Pe o altă filă găsim însemnări răzlețe, în română și germană, imposibil de clarificat, printre care . „Nemurirea ? Un thron zvîrlit de vulcanul entuziasmului în nouri. Înghețul lumii. — Creierul lui Goethe. Cînd peste lumea pleșită și-ar da mîna — Sud și Nord — nedreptățitii fii". Tot acolo, expresia „Muma milei", cal-

[1] M. Eminescu, *Opere*, V, ed. Perpessicius, p. 12. Alăturarea numelor Ariel și Faust nu e întîmplătoare : cu un cîntec al geniului aerian (din *Furtuna* lui Shakespeare) începe partea a II-a din *Faust*.

chiată după „mumele" *(Mütter)* din *Faust.*[1] Dar în ce conexiune ar trebui înțeleasă notația „creierul lui Goethe" ? O ciornă cam din aceeași vreme (cca 1868), cuprinzînd indicațiile privitoare la cîntul I din *Genaia* și grupuri de versuri (unele în germană), prefigurează o cosmologie la care urmau să colaboreze de asemenea mai multe „mume" : a vîntului, a munților, a mării, a florilor, a pustiei.[2] După G. Călinescu (I, 19)[3], ar fi îndoielnic că Eminescu s-a putut gîndi la vîrsta sa de-atunci la o „creație după idei eterne, la goetheenele *Mütter*". Dar chiar însemnările din anul precedent, citate, și altele apropiate în timp dovedesc că încă de-atunci *Faust* este pentru poet o operă cunoscută perfect, care-i putea oferi sugestii. Alegorismul goethean îl fascinează pe tînărul Eminescu la fel ca pe viitorul său emul Samson Bodnărescu. Cum știm, amîndoi urnesc concomitent, fără a-și cunoaște reciproc preocupările, redactarea unor poeme faustiene, respectiv *Mureșanu* și *Ahasveros în veacul nostru.* Dacă, în scrisoarea pe care am citat-o la locul cuvenit, cel din urmă nu-l pomenește pe Goethe, Eminescu, adresîndu-se de la Viena aceluiași corespondent, Iacob Negruzzi, ceva mai tîrziu (2 februarie st. nou 1871), se confesează : „De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu știu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi poate mai mult pentru un epos, dar atuncea aș prinde (pierde ? !) vioiciunea scenelor și a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimic din ea ; simț cum se desface întregul ei în părți constitutive, din cari fiecare își pretinde independența sa. De-ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui *Faust*, deși nu totuși."[4] Titlul lucrării nu e amintit, însă putem fi siguri că este vorba despre „tabloul dramatic" *Mureșanu.*

---

[1] *Loc. cit.*, p. 12.

[2] M. Eminescu, *Opere*, IV, ediția Perpessicius, p. 460.

[3] Pentru a simplifica trimiterile la *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, ed. cit., la care facem apel ca la un document de mare autoritate și, totodată, neutru, vom nota în paranteză cu cifră romană volumul, cu cifre arabe pagina, fără a mai repeta titlul.

[4] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, IV, p. 317.

În alte proiecte de dramă, păstrate printre manuscrisele lui Eminescu, întîlnim trimiteri precise la scene din teatrul lui Goethe, care-i sugerau modalități potrivite pentru tratarea propriilor sale scene. Astfel, în una dintre versiunile planului pentru drama intitulată, într-un rînd, *Mira*, ciorna cuprinde acest pasaj : „Miron rămîne singur. Atunci apare Mira. Scena dintre Tasso și Leonora în act. V, o îmbrățișează. Ea fuge. Apare Toma, atunci el vorbește (Tasso act. V, scena ult.).“[1] În altă versiune a aceluiași proiect, notația privind planul actului III începe cu fraza : „Scena din ultim. act a lui Clavigo — aș fi topit marmură...“[2] Comentînd aceste trimiteri, G. Călinescu observă că, dacă scena din *Clavigo* era într-adevăr adaptabilă aici (Miron trebuia s-o plîngă pe Mira moartă — de fapt numai aparent — cu deznădejdea care-l copleșește pe Clavigo lîngă sicriul Mariei Beaumarchais), despărțirea Mirei de Miron nu-și putea afla un corespondent în scena Leonora d'Este — Tasso, întrucît la eroii dramei lui Eminescu nu putea fi vorba de incompatibilitatea socială existentă la personajele lui Goethe (I, 437). Probabil însă că Eminescu nu reținuse decît dramatismul situației, făcînd abstracție de motivarea despărțirii. În completare, va mai trebui să adăugăm că a doua trimitere la *Torquato Tasso*, pe care Călinescu n-o mai ia în considerare, este pe de-antregul adecvată. Între Miron și Toma, intrat în scenă după fuga Mirei, s-ar fi putut angaja într-adevăr un dialog similar aceluia dintre Tasso și Antonio : cel dintîi exprimîndu-și durerea și revolta, cel de-al doilea, respingînd cu blîndețe acuzațiile și rostind cuvinte de alinare. În aceleași proiecte, Eminescu notează, pentru diferite scene, și alte „modele“, de exemplu, din Schiller, sau captează sugestii, fără a indica sursa, din Shakespeare. Mai aproape de *Torquato Tasso* rămîne însă prin aceea că și eroul său este un poet. Trimiterile la care ne-am referit sînt simple detalii de atelier și e de presupus că, dacă poetul și-ar fi scris drama, scenele în

---

[1] Textul, la G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, p. 141.

[2] *Ibid.*, p. 143.

cauză, încadrate organic în acțiune, n-ar mai fi îngăduit depistarea vreunui model.

Pentru a urmări aspectele concrete goetheene în ceea ce Eminescu a realizat fie și provizoriu, ca și în cîteva creații pe care le-a publicat, ne vom întoarce mai întîi la poemul dramatic *Mureșanu.* Dintre cele trei variante ale fragmentului, aceea din 1876, ultima, se apropie cel mai mult de *Faust.* Varianta începe, ca și partea întîi a tragediei lui Goethe, cu un monolog, ce-i drept, în alt cadru, dar constînd tot dintr-o amplă succesiune de constatări sceptice și întrebări fără răspuns asupra rostului existenței. Monologul este în ansamblu faustian prin tonalitate, prin expresia patetică a zbuciumului sufletesc. Solilocul eroului lui Eminescu (îndeosebi în variantele anterioare) ia altă direcție decît acela al lui Faust, și anume una națională și socială. Referitor la un pasaj al acestui monolog, din varianta la care ne-am oprit, G. Călinescu face observația că „accentele amare ale lui Mureșan împotriva preoților (se citează v. 79—90, *n.n.)* sînt înrudite cu atitudinea tăgăduitoare a lui Mephistopheles care, la fel ironizator al credulului popă ce-și asigură bine hrănitul pîntec («den wohlgenährten Bauch», *F.* II, IV-er Akt), este și el un filozof al zădărniciei unei lumi ce merge spre neant («auf Vernichtung»)..." (I, 435). Pasajul poate fi chiar un ecou din *Faust* II, actul V. Similitudinile, încă nerelevate, dintre poemul eminescian și tragedia lui Goethe, sînt însă mai ales de ordin formal. În aceeași variantă apar momente, situații, chipuri alegorice care par a proveni din *Faust.* Însăși construcția liberă în forma unui poem dramatic e în maniera lui *Faust.* Monologurile eroului se întrețes cu intervenții dialogate sau cu apostrofe ale unor personaje alegorice, concepute în felul lui Goethe: Visurile, Regele Somn, Undele, Delfinul, Sirena și chiar Ondina. Ca în *Faust,* replicile acestora sînt jocuri muzicale de alternanțe ritmice și metrice. Din indicarea vocii (sopran, basso, bariton, tenor) la unele replici nu trebuie să deducem că avem a face cu o dramă muzicală. Și în tragedia lui Goethe sînt părți cîntate. Indicația unei scene precizează: „Cînd se ridică negura roză, Mureșanu se vede dormind pe o

brazdă de flori, într-o cîmpie minunată..." La fel îl vedem pe Faust, la începutul actului I din partea a doua a tragediei : „Faust, întins pe glia cu flori, obosit, se frămîntă căutînd somnul"[1]. În *Faust*, Spirite grațioase plutesc în preajmă, se aude un cor, după care se vestește apropierea Soarelui ; în *Mureșanu*, răsună o melodie intonată de Silfii de lumină, apoi apare Lumina. Dacă Faust invocă Duhul pămîntului („Te simt în preajma mea, duh implorat./ Arată-te !"), Mureșanu conjură „pîrghia lumei" („O, pîrghie a lumei ce torci al vremei fir,/ Te chem cu disperarea în pieptu-mi..."). Pîrghia lumii e o replică a Duhului pămîntului, care de asemenea țese „la războiul în freamăt al vremii".

Un alt personaj eminescian, magul din *Povestea magului călător în stele* deschide, ca și bătrînul Faust, cartea tainică în care se află „legile-n semne din ăst univers". La fel se scufundă și Dionis în cercetarea simbolurilor magice dintr-o carte astrologică. În nuvelă, transpunerea eroului în alt mediu și în altă epocă se inspiră din alte sorginți, dar își află o paralelă și în trecerea lui Faust, în partea a II-a a tragediei, prin lumi imaginare. „Călătoria înapoi în timp și revenirea — opinează G. Călinescu — sînt și ele înrudite cu regresiunea lui Faust în epoca Elenei" (I, 455). Ideea regresiunii eroului în „vremi cărunte" apare și în poemul dramatic *Mureșanu* — „ceea ce înseamnă că întocmai ca Faust în epoca miticei Helena, Mureșanu se va coborî în trecut, cu ajutorul viselor" (I, 25). Mai mult chiar : „Dacia slujea aici (în *Mureșanu*, n.n.), ca și Grecia în poemul lui Goethe, ca un loc de întoarcere pentru individul modern român, care împerecheat cu Dochia (ca Faust cu Elena) ar fi dat Renașterea română într-un cadru get".[2] În *Sărmanul Dionis*, demonicul Riven-Ruben pare a indica o dependență mai directă de tragedia lui Goethe,

[1] Citatele în versuri din *Faust*, cînd nu facem altă mențiune, sînt extrase din traducerea lui Lucian Blaga.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Fundația pentru literatură, București, 1941, p. 389.

în speță de Mefisto.[1] În sfîrșit, încă un moment de posibilă proveniență faustiană : în drama *Bogdan Dragoș*, Ana dialoghează cu imaginea ei din oglindă, admirîndu-se ca Margareta, cînd încearcă bijuteriile din cutia găsită în dulap ; aceeași scenă și în tragedia *Grue-Sînger*, unde e vorba și de un sipet (G. Călinescu, I, 92, 82).

În detalierea componentelor culturii lui Eminescu, G. Călinescu, convins de „întinderea cunoștințelor" poetului din Goethe („pe care, nici vorbă, îl cetise în întregime"), face remarca de ordin mai general că „în studiul limbii, în alcătuirea strofelor, în erotica șăgalnică, se pot descoperi la Eminescu înrîuriri goetheene" (I, 438). Amintirea din copilărie cunoscută sub titlul *Copii eram noi amîndoi*, deși „are asemănări cu o poezie a lui Heine (*Die Heimkehr*, 40)", i se pare criticului a fi „în tonul glumeț al unor compuneri goetheene, precum *Der neue Amadis*" (I, 438). Dar poezia lui Goethe e o mică parodie a romanului cavaleresc retrăit de copilul pus la popreală („Sperrte man mich ein"), care evadează mental din claustrare prin „fantezia de aur". Amintirea lui Eminescu evocă, dimpotrivă, zburda voioasă a băiatului, în deplină libertate, în mijlocul naturii și în tovărășia unui frate. Atmosfera e mai apropiată de aceea din poezia lui Heine, unde tot o joacă în doi (frate și soră) din anii senini constituie, ca și la Eminescu, fundalul unor aprecieri amare asupra vieții (aprecieri inexistente la Goethe). O trăsătură de unire cu *Der neue Amadis* ar fi episodul erotic, dar și acela e tratat în cu totul alt spirit la Eminescu. Alte detalii ne duc din nou spre Heine (implicarea în jocul copiilor a unui motan).

În cîteva versuri eminesciene, G. Călinescu recunoaște o „lucrătură goetheană" : „Îl vede azi, îl vede mîni" (*Luceafărul*) — „Ich seh' sie dort, ich seh' sie hier" (*Christel*) ; „Pentru că-n toat-a ei făptură/ E-un «nu știu cum» și-un «nu știu ce»" (*De-or trece anii...*) — „Bald ist es dies, bald ist es das,/ Es ist ein Nichts und ist ein Was" (*Genialisch Treiben*) (I, 439). Mai acu-

[1] Cf. E. Lovinescu, *Critice*, X, Editura Ancora, București (1929), p. 32. Aceeași părere la G. Călinescu : „Conjurația cărții astrologice e faustiană, Riven-Ruben e un Mephistopheles" (I, 455).

zat goetheene, aproape ca nişte traduceri sună versurile : „Vreme trece, vreme vine“ *(Glossă)* — „Jahre fliehen, Jahre kommen“ *(Siebenschläfer/Somnorosul)*, „Mînă-n mînă, gură-n gură“ *(Singurătate)* — „Hand in Hand ! und Lipp' auf Lippe !“ *(An die Erwählte/ Către cea aleasă)*[1]. Este posibil ca aceste potriviri să nu fie întîmplătoare şi să avem a face cu sonorităţi goetheene imprimate în memoria poetului, care le-a aşternut pe hîrtie, evident, fără a le căuta *ad-hoc* şi fără a le simţi ca străine, atunci cînd melodia propriei sale creaţii le-a trezit într-o armonizare nouă. Dealtfel, poeziile în care le regăsim nu au nimic altceva comun cu poeziile respective ale lui Goethe.

Ca o remarcă generală privind elementele împrumutate de aiurea, uneori de la autori dintre cei mai mărunţi, lui Eminescu i se poate aplica integral constatarea făcută de Friedrich Gundolf în legătură cu Goethe : „Totuşi, la Goethe nu trebuie să se pună un preţ prea mare pe valoarea şi înrîurirea celor de la care şi-a cules materialul. Rareori au fost aceştia mai mult decît un stimulent, iar după ce poetul îşi găsea într-o sursă punctul analogic, germenele ce corespundea simpatetic cu trăirea sa, această trăire continua, pornind de aici, să prelucreze independent, ba chiar după bunul său plac materialul preluat.“[2] „Trăirea“ personală, starea de spirit, intenţia artistică proprie reprezintă factorul determinant, de la care trebuie să se plece, nu aşa-zisele modele. Calea inversă, de la Goethe la Eminescu, parcursă mai ales de unii germanişti, duce de cele mai multe ori la deducţii arbitrare. Cel mai ilustrativ exemplu în această privinţă îl constituie broşura lui Ion Sân-Giorgiu *Mihail Eminescu şi Goethe* (Editura Ramuri, Craiova [1930]). Derivarea din poeziile lui Goethe a unor tipare formale, expresii şi imagini eminesciene rămîne forţată şi total neconvingătoare. La fel, „vădita înrudire“ ce ar exista între *Der Fischer* şi *În fereastra despre mare*, sau puternica influenţă exercitată de *Di-*

[1] N. Tcaciuc-Albu, *lucr. cit.*, p. 20, 26.

[2] Fr. Gundolf, *Goethe*, II, traducere şi note de Ion Roman, col. „B. p. t“, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 138—139.

*vanul occidental-oriental* asupra lui Eminescu datorită faptului că acesta ar fi resimțit cu deosebită intensitate (?) analogia dintre dragostea lui pentru Veronica Micle și aceea a lui Goethe pentru Marianne von Willemer. Între *Luceafărul* și poeziile *Hochbild (Ideal)* și *Nachklang (Răsunet)* aparținînd *Cărții Suleica* din *Divan...* nu există nici o similitudine care ar îndreptăți considerarea respectivelor poezii drept „un nou izvor" al poemului lui Eminescu. „Trase de păr" — după propria-i expresie în legătură cu unele ipoteze ale sale — sînt, cu excepția versurilor citate mai sus, mai toate „influențele" și paralelismele înghesuite de N. Tcaciuc-Albu în lucrarea pomenită *(Goethe și Eminescu)*. Un singur exemplu: pentru *Luceafărul* sînt căutate teme, motive, imagini în nu mai puțin de cinci poezii goetheene: *Prometeu, Gînduri de noapte, Pescarul, Craiul ielelor, Mîngîiere în lacrimi.* La rîndul său, referitor tot la *Luceafărul*, G. Bogdan-Duică notează „afinitatea cu *Faust*" — „întrucît Mefistofeles tot cu iubirea sexuală-l va ispiti pe Faust, ca și Cătălina pe Luceafăr", „ceea ce nu pare, ci este o temă *identică* cu a *Luceafărului*".[1] Făcînd un total numai pentru titlurile înșirate de cei trei comparatiști, *Luceafărul* și-ar trage razele, în afară de basmul lui Kunisch, din opt „surse" goetheene![2]

În cristalizarea unora dintre ideile sale social-politice, este posibil ca Eminescu să se fi văzut confirmat de opinii formulate de Goethe ocazional, în declarații și convorbiri, sau în romane (în special, *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister)*. Îndatorirea individului de a se subordona intereselor colectivității (la Goethe — societatea, la Eminescu — națiunea), obligația fiecăruia de a se face util printr-o muncă productivă, pre-

---

[1] G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul" lui Mihail Eminescu*, în *Anuarul liceului ortodox român „Andrei Șaguna"*, Tipografia A. Mureșianu, Brașov, 1925, p. 29.

[2] Dintre cercetătorii actuali, Gr. Tănăsescu sporește și el lista „împrumuturilor" de amănunt pentru alte poezii, dar în rest propune cîteva bune argumente în evidențierea afinităților dintre cei doi poeți *(Mureșanu și Faust*, în *Tomis*, nr. 3, martie 1970, p. 6; *Goetheanul Eminescu*, *ibid.*, nr. 5, mai 1970, p. 6).

ţuirea meşteşugurilor, considerarea statului drept un organism ce evoluează după legi naturale, sub o conducere energică, singura capabilă să asigure echilibrul intern, neîncrederea în „majorităţile“ care pot aduce prejudicii ordinei, necesitatea barării înrîuririlor din afară — toate acestea sînt idei comune ambilor poeţi. La Eminescu, ansamblul gîndirii social-politice are o intensă coloratură naţională, pe care în mod firesc n-o întîlnim la Goethe.

## 4

Prin relevarea acelor trăsături pe care le-am numit „goetheene“, nu intenţionăm să punem în discuţie încadrarea operei lui Eminescu în romantism, sau să propunem înlocuirea prin „goetheanism“ a formulelor de caracterizare utilizate îndeobşte, precum „marele romantic“, „ultimul mare romantic“, „byronism“ etc. A aprecia în ce măsură sînt adecvate aceste formule nu intră aici în sarcina noastră; ceea ce trebuie totuşi spus e că nici una nu acoperă, delimitînd strict, universul spiritual al poetului, care rămîne cu certitudine unic în specificitatea sa, adică eminescian. Cu cît mai multă rigoare se caută afilierea poetului la o tipologie constituită, cu atît mai îndoielnice apar rezultatele. În această ordine de idei, ne vom opri puţin la un studiu recent, care ne reţine atenţia prin aceea că îşi propune să definească tipul de artist reprezentat de Eminescu tocmai prin opoziţie cu Goethe. În acest interesant studiu[1], autorul, Mihai Zamfir, enumeră şapte argumente care îndreptăţesc, după părerea sa, situarea lui Eminescu în categoria „tînărului Geniu“ romantic, confirmînd „consonanţa poetului român“ cu Novalis, „frapanta asemănare de spirit“, chiar „filiaţia cu Novalis“. Majoritatea argumentelor se referă la detalii exterioare, sau sînt discutabile, în orice caz neconcludente: *„viaţă scurtă“*, *„finalul vieţii întunecat de nebunie“*, *„imaginea fizică*

[1] Mihai Zamfir, *Constituirea mitului eminescian: glose despre un mit modern*, în *Viaţa românească* nr. 4, aprilie 1977, v. p. 9—13.

*angelică*", *„lipsa de succes* în timpul vieții, idolatria după moarte", *„o iubire extraordinară* leagă «tînărul Geniu de o femeie care devine componentă a mitologizării existenței acestuia". Ceea ce mai rămîne — *„universalitatea și proteismul* preocupărilor" și *„ocultismul și esoterismul"* — poate duce la Novalis sau Kleist, dar, cel puțin în egală măsură, credem noi, și la Goethe. O distincție netă în raport de acesta se face în constatarea : „«Tînărul Geniu» își trăiește activ, chiar cu voluptate, boala. Atitudinea aceasta denumește, în cele din urmă, opoziția funciară față de Geniul echilibrat, de creatorul sănătos și rațional. «Tinerele Genii» se opun instinctiv lui Goethe, construiesc un perfect model antigoethean, se atașează maladivului și dintr-un spirit de frondă. Exclamația lui Goethe : «Numesc *clasic* ceea ce este sănătos și romantic ceea ce este bolnav» — dincolo de iritarea momentană — are meritul reducerii la formulă a situației schițate mai sus". Observația e perfect adevărată în ceea ce privește tipul „tînărului Geniu" ilustrat de un Novalis, dar este absolut inaplicabilă lui Eminescu. Pentru marele poet român, boala a fost un accident teribil, care nu i-a provocat nici o voluptate, dimpotrivă. Eminescu n-a văzut niciodată în boală „un mijloc de cunoaștere" și „un model de perfecționare interioară". Fraza în care Maiorescu apreciază că nebunia poetului s-a datorat unui germen din naștere nu exprimă o convingere unanimă, în orice caz, nu și convingerea lui Eminescu, a cărui creație, neîntunecată de obsesia bolii, respiră un aer de perfectă sănătate. Cel puțin din acest motiv, Eminescu nu construiește un „model anti-goethean", fie și imperfect.

Dacă maladivul, ca notă distinctivă, se exclude de la sine, atitudinea olimpiană, socotită frecvent sinonimă cu goetheanismul, pare a pune într-adevăr sub semnul întrebării posibilitatea vreunei înrudiri între autorul lui *Faust* și cel al *Luceafărului*. O trăsătură specifică poetului romantic, exaltarea, ar ridica o barieră de netrecut. Aceasta însă numai aparent. Căci nici Goethe n-a fost exclusiv „olimpian", nici din creația lui Eminescu nu e total absent olimpianismul („Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece") și nu lipsesc note și atitudini

clasiciste. Printr-o regretabilă simplificare, de multe ori se uită că activitatea creatoare a lui Goethe a urmat o evoluție care, în linii mari, trasează trecerea, prin etape relativ clar delimitate, de la exaltare la chibzuința calmă, de la romantism la clasicism. Și încă mai frecvent se ignoră faptul că delimitările respective nu sînt falii în care se prăbușesc și pier toate disponibilitățile spirituale ale unei vîrste artistice goetheene, pentru ca la vîrsta următoare poetul să fie pe de-a-ntregul altul decît cel ce fusese pînă atunci. „Exaltarea schilleriană" (G. Călinescu) este o trăsătură caracteristică pentru foarte tînărul Eminescu, așa cum die *Schwärmerei* este pentru tînărul Goethe din perioada sa de *Sturm und Drang*. Pe de altă parte, *Glossa* și *Scrisorile*, ca să amintim numai aceste creații reflexive, nu punctează oare cel puțin zorii unei alte etape în creația eminesciană? Evoluția lui Eminescu pare a se orienta într-adevăr în sens goethean, și dacă n-ar fi de o tristă inutilitate să glosăm pe marginea unei cariere artistice retezate brutal atît de prematur, ne-am putea întreba ce ar fi devenit un Eminescu bătrîn. Poate totuși un olimpian?

Paralelismul pe care l-am schițat se situează în planul psihic. E vorba, desigur, nu de psihologie luată în general, ci de componentele psihice așa cum se desprind din operă. O astfel de componentă o constituie chiar amintita exaltare, manifestată la tînărul Goethe deosebit de expresiv prin titanism. Titanismul îl caracterizează și pe tînărul Eminescu. „Gîndirea de titan", „nemarginile de gîndire" — citatele sînt din *Povestea magului călător în stele* — definesc o latură esențială a personalității sale poetice. Titanul concepea eroi pe măsura sa, încercînd să-i supună unei organizări dramatice, întocmai cum a făcut-o în tinerețe și Goethe. Și tot ca Goethe, el n-a putut duce pînă la capăt construcțiile, fiindcă întregul s-a desfăcut, de asemenea, în părțile constitutive. Din dramele tînărului Goethe, ai căror eroi trebuiau să fie Prometeu, Ganimede, Mohamed, s-au cristalizat numai cîteva fragmente cu caracter liric, publicate mai tîrziu de poetul însuși ca atare. Alte proiecte, părăsite, își propuneau să-i evoce pe Cezar, pe Socrate. Doar Faust, a cărui imagine începe să se con-

tureze cam în aceeași vreme în fantezia și în scrisul poetului *(Urfaust)*, abia trecut de douăzeci de ani, va deveni un personaj realizat pe deplin într-o operă închegată, dar aceasta cu multă anevoință și de-a lungul cîtorva decenii. Iar respectiva operă, căruia autorul i-a spus tragedie, va sparge toate tiparele clasice ale teatrului. Eminescu simțea și el că „drama" lui, *Mureșanu*, nu e dramă, ci mai curînd un „epos", un poem, în „maniera lui *Faust*". Pentru poet *Faust* nu era atît un model, cît un termen de comparație pentru ceea ce germina în fantezia sa. Într-adevăr, el și adaugă, după referirea la *Faust*, acel „deși nu totuși". O deosebire esențială care intervine este viguroasa notă națională și patriotică, absentă la Goethe. Dacă Goethe se regăsea în figuri mari din mitologie și din istoria universală, Eminescu alege chipuri din istoria românilor, simboluri ale luptei pentru libertate și pentru dreptate națională și socială. După o primă încercare cu Horia, conturat în dimensiuni titanice, Mureșanu, Mihai Viteazu, Ștefăniță Vodă și alte figuri istorice, apoi personajele imaginare, dar tot mai presus de statura omului comun se vor perinda mereu prin planurile sale dramatice și prin fragmentele rămase în redactare provizorie. Toți acești eroi, cărora poetul n-a izbutit să le dea contururi ferme, ca unor personaje obiectivate, și pe care i-a trecut dintr-un proiect în altul, schimbîndu-le uneori numele (accesoriu lipsit de importanță, ținînd seama de subiectivismul imaginii), sînt, chiar cînd nu aveau calitatea de poeți, ca Mureșanu, întrupări ale simțirii și cugetării sale. Aceasta evidențiază cu atît mai mult „goetheanismul" lor. „Patrioții lui Eminescu — remarcă G. Călinescu — sînt toți faustieni și byronieni, munciți de gînduri mari și de îndoieli" (I, 150). Sînt faustieni, am adăuga (amintindu-ne și de calificativul de „faustian" aplicat lui Eminescu de Gherea), ca și poetul. La alt nivel și cu nuanțări caracteristice, Eminescu reia, pe linia tradiției literaturii de la 1848, simbioza încercată de Bolintineanu în prologul poemului *Sorin sau tăierea boierilor la Tîrgoviște*. Și acolo relevam contradicția dintre elanul patriotic și reflecția sceptică asupra existenței. Poate că în această contradicție ar trebui căutat încă unul dintre

motivele pentru care proiectele eminesciene nu s-au putut realiza.

Gîndirea de titan nu e totuşi un atribut dependent de vîrstă, nici pentru Goethe, nici pentru Eminescu — „prin vocaţie un poet al amplitudinii lirice şi al viziunii cosmice" (II, 318). În setea sa neostoită de înţelegere a lumii, Eminescu, la fel ca Goethe, avea o certă înclinaţie spre ştiinţele exacte, cunoştea realizările pe plan ştiinţific ale autorului lui *Faust*, pe care le şi citează, dar, ca şi acesta, nu acceptă limitarea impusă de datele cunoaşterii experimentale (dealtfel, adesea relative şi provizorii). În concepţia sa asupra universului se asociază aşadar elemente diverse, într-o sinteză îndeaproape înrudită cu cea goetheană. Astfel, geneza eminesciană operează după o „metodă mitologică, cu sunete din gîndirea modernă (care) e a lui Goethe şi nu e deosebită de a anticilor..." (II, 375), de asemenea (în *Avatarii faraonului Tlà*), „compenetraţia regnurilor şi transformismul, cam ca în *Die Metamorphose der Pflanzen* de Goethe"[1] se înscriu fără stridenţe într-un ansamblu epic construit pe ideea metempsihozei. Dar metempsihoza ne duce din nou spre Goethe : „într-adevăr, găsim la Goethe o imagine a reminiscenţei unui stadiu anterior de existenţă atît de apropiată de aceea de mai sus a lui Eminescu (în *Avatarii faraonului Tlà, n.n.*), încît fără să presupunem numaidecît că poetul român a avut-o în vedere, se cade să le alăturăm" (I, 603). La Goethe, ideea transmigraţiei sufletelor „a căpătat o formă memorabilă în poemul *Warum gabst du uns die tiefen Blike*[2], unde apar aproape cuvintele eminesciene : «Ah, în vremurile trecute tu erai sora sau soţia mea» : «Sag' was will das Schicksal uns bereiten ?/ Sag', wie band es uns so rein genau ?/ Ach, du warst in abgelebten Zeiten/ Meine

---

[1] G. Călinescu, *Mihai Eminescu*, în *Istoria literaturii române*, III, Bucureşti, 1975, Editura Academiei R.S.R., p. 178.

[2] *De ce ne-ai dat privirile adînci ;* este primul vers al unei poezii fără titlu, adresate doamnei Charlotte von Stein. Cele două versuri de la începutul catrenului citat : „Spune-mi ce ne pregăteşte destinul ? / Spune-mi, cum ne-a legat atît de strîns ?" În nuvela lui Eminescu : „Pare c-aş fi femeia ta, dar de mult, de mult, ori pare că-s muma ta..." ; „Îmi pare ades că noi am mai trăit odată şi că eu te-am iubit..."

Schwester oder meine Frau»" (I, 604). În sfîrşit, predestinarea înscrisă în astre este o altă idee comună celor doi poeţi. Pentru Goethe a se vedea *Poezie şi adevăr*, *Faust*; pentru Eminescu, *Povestea magului călător în stele* etc.

Toate aceste elemente califică două spirite atît de avide de cunoaştere, încît caută a completa lacunele pe care explorarea ştiinţifică a lumii şi a vieţii omeneşti nu le poate acoperi. „Gîndirea de titan", „nemarginile de gîndire" le înaripează fantezia, conferindu-i o forţă capabilă să restructureze lumea după o viziune proprie, în care se acomodează teluricul şi transcendentul, realitatea şi visul, istoria şi mitul, în care timpul şi locul se relativizează şi, în genere, legile firii îşi pierd caracterul inflexibil. Eminescu îşi concepe dramele şi marile poeme cu aceeaşi libertate suverană cu care Goethe îl poartă pe Faust prin vremi şi prin spaţii, punîndu-l în relaţiile cele mai neaşteptate, exclusiv după logica interioară a simbolisticii sale.

În privinţa culturii, în general, şi a literaturii, în special, la amîndoi poeţii ne întîmpină o receptivitate care s-ar putea numi eclectică, dacă n-ar izvorî din aceeaşi deschidere spre universalitate, neîngustată de un gust exclusivist. Îi interesează clasicismul grec şi latin, literatura europeană mai veche şi cea contemporană, poezia şi lumea Orientului, poezia şi mitologia propriului popor, ca şi ale altora. Contactul multiplu cu literatura lumii a avut urmări fertile în opera amîndurora. Diversitatea lecturii nu se însoţeşte la nici unul dintre ei cu o acceptare neutră. Edificatoare în această privinţă este admiraţia lor, pînă la adoraţie, faţă de Shakespeare. Expresia eminesciană a acestei admiraţii este izbitor de asemănătoare cu cea goetheană, în special în poemul postum *Cărţile*. Pentru poetul român, Shakespeare este „un prieten blînd al sufletului", la fel cum îl considera Goethe în conferinţa sa *De ziua lui Shakespeare* (1771): „Shakespeare, prietene, dacă ai mai fi printre noi, n-aş putea trăi în altă parte decît în preajma ta". Este şi un învăţător: „Înveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe" (Eminescu); „Am simţit în chipul cel mai viu cum existenţa mea se extinde infinit; totul deveni pentru mine nou,

necunoscut..." (Goethe). Paralela aceasta este indicată într-un articol comemorativ de Tudor Vianu, care extrage din scrisul lui Eminescu și alte referiri ale acestuia la Shakespeare.[1] Poemul *Cărțile* revelă însă similitudini mult mai semnificative. În completarea paralelei de mai sus, e potrivit a cita și din strofa a doua: „De-aș fi trăit cînd tu trăiai, pe tine/ Te-aș fi iubit atît — cît te iubesc?/ Căci tot ce simt, de este rău sau bine,/ — Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc./ Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,/ M-ai învățat ca lumea s-o citesc..." În poem mai e amintit un maestru „înțelept", nenumit, probabil Schopenhauer, însă în final elogiul acesta intelectual, cu arătata notă afectivă, se dovedește a fi o închinare iubitei, cel de-al treilea dintre „izvoară", dintre maeștri, unul „modest și totuși foarte mare", încă mai tăinuit: „Căci el vrea numai să-mi adoarmă-n brață/ Și decît tine mult mai mult mă-nvață!" Greu de găsit în poezia lumii o atît de subtilă și atît de plină de tact asociere a pasiunii intelectuale cu pasiunea erotică. O întîlnim la Goethe, în *Elegiile romane*: „O lume ești Romă, firește, dar fără iubire/ Nici lumea o lume n-ar fi, nici Roma o Romă", sau în elegia V: „Sfatul aici îl urmez, răsfoiesc ce scris-au cei vechi/ Cu harnice mîini, mereu cu noi desfătări./ Nopțile însă Amor mă ocupă altminteri;/ Pe jumătate de-nvăț, fericirea mi-e dublă./ Și oare nu-i studiu cînd mîna agale mi-o plimb/ Pe forma sînilor dragi și pe coapse în jos?" Revenind la Shakespeare, iată și un alt pandant goethean la *Cărțile*, într-o poezie dedicată doamnei Charlotte von Stein: „Una doar doamnă să-ți fie,/ Unul doar icoană vie,/ Inimă și gînd — un tot!/ Lida, fericiri intime,/ William! stea din înălțime,/ Voi mi-ați dat ce sînt și pot"[2].

Imaginea goetheană se completează prin natura simțirii, a reacției afective în fața vieții, prin tot ceea ce exprimă conceptul de trăire. Eminescu, asemeni lui Goethe, a trăit viața din plin, cu o robustețe sănătoasă.

---

[1] *Eminescu și Shakespeare*, în Tudor Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., 1956, p. 213—216.

[2] *Zwischen beiden Welten (Între cele două lumi)*. Traducerea versurilor respective, ca și a celor din *Elegiile romane*, ne aparține.

La amîndoi, faza puberală (ca disponibilitate erotică) s-a prelungit peste treptele vîrstelor. Expresia iubirii, la Eminescu, trece de la tandrețea calmă la explozia senzuală, însă momentul erotic cu determinări ocazionale identificabile capătă, ca și pentru Goethe, un halo de eveniment cosmic. Memorabilul distih cu care Torquato Tasso (alias Goethe) își alină suferința pricinuită de marea lui dragoste neîmpărtășită se poate aplica perfect autorului *Luceafărului* : „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ Gab mir ein Gott, zu sagen was ich leide." Dar, iată, de la înălțimi cosmice, sau de la gingășia sfioasă, poetul nu șovăie să coboare pînă la demitizarea malițioasă a iubirii și pînă la gluma licențioasă. Olimpianul a parcurs cu dezinvoltură aceeași gamă. Poemul eminescian *Antropomorfism* ar fi fost întru totul și pe gustul lui Goethe.[1] Dacă în *Geniu pustiu* („de fapt întîiul (și unicul) jurnal românesc construit așa cum Goethe l-a început în al său *Werther*", G. Călinescu, II, 457), wertherianismul își menține tonul grav și patetic, în *Antropomorfism* tragicul erou goethean este amintit cu ireverența pașoptiștilor : „Suferințele lui Werther se urmează-n pieptu-i toate,/ Deși nu ca el eroic vrea cocoșul să s-ucidă..." În *Mitologicale*, alt personaj goethean tragic apare într-un context umoristic : „Pe-acolo se primblă o fată-n albastru-mbrăcată,/ Părul blond împletit într-o coadă îi cade pe spate.../ Ca Margareta din Faust ea ia o floare în mînă/ Și șoptea : mă iubește... nu mă iube... mă iubește !/ Ah ! boboc... amabilă ești... frumoasă și — proastă..."[2] Robuști sufle-

---

[1] Publicînd pentru prima dată un fragment mai întins din *Antropomorfism* (8 strofe), în cadrul unui studiu din volumul *Preludii* (Editura Semănătorul, 1903), Ilarie Chendi remarca „tonul umoristic în genul lui Cervantes și Goethe" și amintea poezia *Lillis Park* a celui din urmă. Parcul de orătănii al capricioasei muze a tînărului poet e descris într-adevăr cu umor, dar și cu decență. În aceeași vreme însă, cînd începea și redactarea dramei *Egmont*, Goethe se amuza să scrie farse, printre care facețioasa *Nuntă a lui Hanswurst*.

[2] După Eminescu (și Alecsandri), eroii tragici ai lui Goethe vor fi evocați cu un zîmbet și de alți scriitori români, de la Calistrat Hogaș *(La călugărie)*, pînă la Dimitrie Anghel (în *Caleidoscopul* lui A. Mirea) și... George Ranetti *(Gretchen, Scrisoare lui Caragiale)*.

tește, cei doi poeți au rîs din toată inima, precum din toată inima au putut să sufere. Amîndoi au gustat din plin plăcerile vieții. Demnitarul respectabil de la curtea din Weimar își acorda lira, ca să cînte vinul, cu aceeași veselie cu care o face Eminescu în *Umbra lui Istrate Dabija-Voevod* — „acest *Tischlied* de structură goetheană“ (I, 148).

„Inimă și gînd — un tot“ e o formulă ce caracterizează, în sens goethean, personalitatea artistică complexă a lui Eminescu, pentru care ardoarea sentimentală și reflexivitatea rece, chiar didactică, senzualitatea neînfrînată și desprinderea de carnal și teluric sînt disponibilități nu numai succesive, ci și concomitente.

Fără-ndoială, trăsăturile psihice paralele sau identice se asamblează, se nuanțează și se întregesc cu altele, contrastante, la fiecare din cei doi poeți, astfel încît profilul lor este perfect distinct. Conceptul de goetheanism, termen ce denumește în orice caz o categorie, nu o dependență, implică unicitatea. Folosindu-l în legătură cu Eminescu, am dorit să lărgim, nu să restrîngem posibilitățile de caracterizare a poetului. În Eminescu s-au întrupat acumulările cantitative și calitative ale culturii, ale spiritualității și ale capacității creatoare românești într-o sinteză neconfundabilă cu alta și irepetabilă. Prin el, poezia noastră a atins dimensiunile universalității, la fel cum literatura germană s-a universalizat prin Goethe. Pe plan național, amîndoi au inovat, au deschis succesorilor pîrtii și perspective. Au iubit și au respectat limba popoarelor lor, dar au avut și puterea fecundă — a unui ev întreg — de a o înnoi, rafina și îmbogăți.

## CALEIDOSCOP GOETHEAN ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

### 1

Lista publicațiilor din această perioadă, în care apar traduceri din Goethe, este întinsă, iar centrele culturale reprezentate acoperă, geografic, întreg teritoriul țării. Se adaugă și orașe de peste hotare, din țările învecinate, unde era editată presă românească (Pesta, Cernăuți). Alături de reviste literare, figurează ziare politice importante, precum și publicații provinciale mărunte. Iată-le, cu indicarea localităților și a anilor cînd au făcut loc în coloanele lor unor tălmăciri din Goethe: *Foaia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina* (Cernăuți, 1865), *Convorbiri literare* (Iași, 1867, 1869, 1870, 1879, 1885, 1887, 1895), *Albina Pindului* (București, 1868), *Adunarea națională* (București, 1869), *Familia* (Pesta, 1870; Oradea, 1883, 1897, 1898, 1899, 1900), *Viitorul* (București, 1873), *Revista contimporană* (București, 1874), *Pressa* (București, 1874, 1874), *Apărătorul legii* (Iași, 1875), *Corespondența provincială* (Piatra Neamț, 1875), *Revista literară și științifică* (București, 1876), *Literatorul* (București, 1881, 1882, 1883), *Atheneul* (Galați, 1884), *Amicul familiei* (Gherla, 1885, 1886, 1887), *Tribuna* (Sibiu, 1890), *Românul literar* (București, 1891), *Revista școalei* (Craiova, 1892), *Lumea ilustrată* (București 1894), *Viața* (București, 1895), *Lumea nouă* (București, 1896), *Viața nouă* (București, 1898), *Arhiva Societății științifice și literare* (Iași, 1900), *Revista Societății „Reuniunea profesorilor români“* (Craiova, 1900). Unele dintre aceste publicații concură la popularizarea operei lui Goethe și prin articole, acțiune la care mai participă: *Buciumul* (București, 1863), *Generația nouă* (București,

1890), *Epoca* (București, 1897), *Floare-albastră* (București, 1898). De semnalat prezența pe lista bibliografică și a cîtorva calendare : *Calendar pentru toți* (București, 1864), *Călindarul bunului econom* (Sibiu, 1877), *Calendar* redactat de Academia ortodoxă (București, 1887, 1893), *Calendarul poporului* (Sibiu, 1893). De la 1865 pînă la 1900, pe o perioadă de trei decenii și jumătate, numai cinci ani reprezintă pete albe pe bibliografia goetheană. Publicațiile enumerate reprezintă orientări literare și politice diverse. De remarcat lipsa revistei *Contemporanul*. Literații afiliați mișcării muncitorești nu-l ignorau pe Goethe, precum s-a văzut din paginile de mai sus despre Gherea, iar *Contemporanul* nu refuza publicarea unor traduceri. Poate că în privința aceasta redacția împărtășea principiul enunțat de Gherea, alegerea, destul de zgîrcită, oprindu-se la opere străine contemporane. Pe lista de mai sus figurează însă *Lumea nouă*. Organul zilnic al social-democrației române a publicat în 1896 traducerea studiului lui Georg Brandes *„Werther" de Goethe* (nr. 13, 3 ianuarie) și o versiune românească nesemnată a baladei *Regele din Thule* (nr. 21, 31 martie).

Majoritatea traducerilor apărute în presă este dată, firește, de poezii. Numărul acestora se ridică la cîteva zeci (șaptezeci, iar dacă luăm în considerare variantele, o sută). Nu numai *Convorbirile literare*, ci și alte publicații (*Atheneul*, *Amicul familiei*, *Familia*) tipăresc în același număr mănunchiuri de traduceri, sau revin în mai multe numere cu astfel de traduceri, acordîndu-le uneori spații ample. După *Margarita*, publicată de *Zimbrul* în 1850, începutul îl face, în 1865, un neidentificabil D. S. în *Foaia Societății pentru literatura și cultura română* cu *Iubita e aproape* (*Nähe des Geliebten*), *Viorica* (*Das Veilchen*) și *Ea aci este* (*Gegenwart*)[1]. În continuare, preferința traducătorilor se îndreaptă spre poezia erotică, în general spre lirică. Celebrul lied *Gefunden* (*Găsită*) și elegia *Trost in Tränen* (*Mîngîiere în lacrimi*) dețin întîietatea cu cîte patru tălmăciri. N-au fost ocolite, cum vom vedea, nici *Elegiile romane*, *Epi-*

---

[1] În expunerea noastră reținem numai cîteva date bibliografice orientative. Datele complete se găsesc în citata bibliografie alcătuită de Dorothea Sasu-Timerman.

*gramele venețiene*, poeziile filozofice și didactice, dar selecția rămîne oricum săracă. Este ciudat că nimeni nu s-a oprit la cîntecul lui *Mignon* („Kennst du das Land...“), imitat, dar netradus pînă la 1900, la *Cîntec de mai (Mailied)*, *Floare de răsură (Heidenröslein)*, *„Peste culmile toate“ (Ein gleiches)*, nelipsite din nici o antologie goetheană, cît de sumară. Ciclul *Divanul occidental-oriental* a fost de asemenea ignorat în întregime. Dintre balade, impresia cea mai vie au produs-o *Erlkönig*, reluată de șase traducători sub diverse titluri *(Craiul codrilor, Craiuț ielelor, Craiul nălucilor, Craiul aninilor)*, *Der Fischer (Pescarul)*[1] și *Der König in Thule (Regele din Thule)*, apărute în cinci, respectiv patru versiuni românești. Remarcabilă este dubla tălmăcire a poemelor *Alexis și Dora* și *Prometeu*. Alte balade traduse : *Cîntărețul (Der Sänger)*, *Harpistul (Harfenspieler)*, *Ucenicul vrăjitor (Zauberlehrling)*. Absențe notabile : *Der Schatzgräber (Căutătorul de comori)*, *Die Braut von Korinth (Mireasa din Corint)*, *Der Gott und die Bajadere (Zeul și baiadera)*[2]

Din proză se reactualizează, pentru noile generații, *Suferințele tînărului Werther*, cărora gazeta bucureștea-

---

[1] Balada *Pescarul* de Haralamb G. Lecca (*Familia*, nr. 15, 9/12 aprilie 1900, p. 169—170) nu este o „imitație“ după *Der Fischer*, cum o consideră, cu false argumente, Ion Gherghel și o înregistrează Dorothea Sasu-Țimerman.

[2] Iată lista alfabetică a poeziilor traduse pînă în 1900 : *Alexis und Dora, Am Flusse, Amor und Psyche, An den Misanthropen, An die Entfernte, An Lina, An Lottchen, Auf den Kauf, Ballade von vertriebenen und zurückkehrenden Graf, Bedingung, Beispiel, Breit wie lang, Das Göttliche, Das Veilchen, Der Abschied, Der Besuch, Der Fischer, Der König in Thule, Der Sänger, Der Totentanz, Der Zauberlehrling, Die Geheimnisse, Die Jahre, Die Poesie, Eigentum, Ein andres, Elegie, Elegien (Römische Elegien)* XIII, *Epigramme (Venedig)* 5, 7, 8, 10, 32, 35, 84, 98, *Episteln (Erste ~ ; Zweite ~ ), Erlkönig, Euphrosyne, Fürstenregel, Gefunden, Gegenwart, Gesang der Geister über den Wassern, Gewohnt, getan, Glück und Traum, Harfenspieler, Keins von allen, Künstlers Morgenlied, Lähmung, Lauf der Welt, Lebensregel, Meeres Stille, Meine Göttin, Memento, Nähe des Geliebten, Neu Liebe, neues Leben, Prometheus, Prooemion, Rettung, Selbstbetrug, Trost in Tränen, Unschuld, Vorschlag zur Güte, Wahrer Genuss, Wehmut, Weltseele, Wunderliches Buch, Zigeunerlied, Zueignung* („Der Morgen kam ; es scheuchten seine Tritte...“).

nă *Pressa* îi acordă cu generozitate, în 1874, foiletonul din cîteva zeci de numere (165—242, cu unele salturi). Peste șaisprezece ani, *Tribuna* din Sibiu (1890, nr. 128—151, 157—163, 167—169) publică de asemenea în „foița" sa o altă traducere a romanului.

De aceeași generozitate, lucru oarecum curios, se bucură și teatrul lui Goethe, gen mai puțin căutat pentru lectură. În afară de *Egmont*, în traducerea integrală a lui N. Ch. Quintescu și în aceea fragmentară a lui Dimitrie Sturdza, apărute, cum am văzut, în presă, mai văd lumina tiparului *Stella*, în *Viitorul* (nr. 7—82, 1873, cu mari întreruperi), și *Ifigenia în Taurida*, în *Corespondența provincială* din Piatra Neamț (actele I și II, scena I din actul III, în foiletonul nr. 49—54, 60—61, 1875).

Editurile care publică volume cu traduceri din Goethe jalonează de asemenea un perimetru larg : Cernăuți, Iași, Piatra-Neamț, Gherla, București, Craiova. Acceptarea de către editori a cîtorva astfel de volume la intervale relativ scurte și reeditările ar putea fi privite ca dovezi ale succesului de librărie. Dacă primul volum românesc purtînd pe copertă numele lui Goethe a fost un roman (*Suferințele tînărului Werther*, în tălmăcirea lui Gavriil Munteanu), cărțile ce inaugurează noua serie de după 1860 conțin piese de teatru. În același an (1862), în care V. Pogor și N. Skelitti tipăreau la Iași *Faust*, la București apărea *Ifigenia in Taurida*, transpusă în proză, într-o românească greoaie, latinizantă, de clericul sibian Ilariu Pușcariu, autor de comentarii biblice, studii de istorie bisericească și de gramatică. Traducătorul s-a încumetat să versifice doar ultima parte a monologului Ifigeniei de la finele actului IV și a versificat-o așa : „Și-ndoit să se teamă / De ei favoratul ! / Pe piscuri și nouri / 'S feție gătite / La mese de aor..." Modest, Pușcariu recunoaște : „sciu că în multe locuri n-am reușit". N-a reușit nicăieri. Scopul lucrării sale, exterior artei, e totuși lăudabil, nefiind — cum declară în prefață — „altul decît a arăta junimei române din cele *patru anghiuri* imaginea unui fapt istorico-tragic", pentru ca și „Națiunea Română, care reîncepu abia după mai multe secule de sclaviă a-și continua firul vieței și culturei sale abandonat și întrerupt de tirania ghiățoasă a străini-

lor despoţi mai pînă în timpul recente, ...să aibă mai mult respect şi religiozitate către anticitate, mai vîrtos că şi strebunii noştri au jucat un mare rol atît pe cîmpul rezbelului, cît şi pe al culturei...". O piesă clasică a lui Goethe era oferită, dintr-o intenţie patriotică, tineretului român, pentru a-l stimula să-şi respecte străbunii glorioşi.

Celelalte tălmăciri de piese aparţin tot unui literat amator, Nicolae Miculescu : *Clavigo* (Bucureşti, 1874) şi *Stella* (Piatra, 1874 ; reproducere după foiletonul ziarului *Viitorul*, 1873). Miculescu, autor şi al traducerii fragmentare a *Ifigeniei în Taurida* tipărite în *Corespondenţa provincială*, pare a fi fost întrucîtva versat în ale teatrului, cum reiese din încercarea sa de a transpune replicile într-un limbaj firesc şi din cele *Cîteva explicaţiuni asupra tragediei*, date la sfîrşitul *Stellei*, unde, caracterizînd succint şi destul de exact personajele, face recomandări cu privire la interpretarea actoricească a acestora. Acest traducător din opera dramatică a poetului genial care „mărită anticitatea după prezintele tînăr" — cum scrie în *Notiţa biografică* din fruntea tragediei *Clavigo* — plăteşte şi el un anume tribut latinismului şi cunoaşte insuficient limba germană, căci altminteri n-ar fi tălmăcit, de exemplu, *Bequemlichkeit* (comoditate) cu *existenţă* sau *Freigebigkeit* (generozitate) cu *liberalitate*.

Numărul operelor din creaţia dramatică, puse la îndemîna cititorilor români în ceva mai mult de un deceniu, se ridică deci la cinci : *Faust, Ifigenia în Taurida, Egmont, Clavigo, Stella*. Traducătorii ocolesc două piese importante : *Götz von Berlichingen* şi *Torquato Tasso*. Nici una din versiunile româneşti realizate în această perioadă nu pare a fi fost utilizată pentru o punere în scenă. Teatrele din România nu se arată interesate de dramaturgia goetheană. Dintre autorii germani, August von Kotzebue şi Johann Nestroy revin frecvent în repertorii, dar încă mai des e prezent Schiller. În stagiunea 1859—1860, acesta din urmă apare pe afişele Teatrului Mare din Bucureşti cu patru titluri. Pe Goethe îl întîlnim la 31 mai 1862, cu „actul I" (?) din *Faust*, într-un „spectacol compus", împreună cu drama *Scla-*

*vul și stăpîna* de J. Sedlitz.[1] În 1870, cînd o trupă germană reprezenta tragedia în original la Sibiu[2], Teatrul Național din Iași, sub direcția lui Luchian, oferea publicului spectacole cu *Faust*, care au fost desigur bine primite de public, de vreme ce au fost reluate în stagiunea următoare, în aceea din 1884—1885, iar, mai tîrziu, ani în șir.[3] Deși în afara temei noastre, ni se pare totuși interesant să notăm că o mare actriță româncă, Agatha Bârsescu, a interpretat două roluri din repertoriul goethean, pe scene germane : Maria, sora lui Götz, la Burgtheater, în Viena (prin 1886), și Margareta din *Faust*, în cadrul unui „ansamblu german, în 1893.[4] Director al Teatrului Național din București, Ion Ghica înscrie, în primăvara anului 1881, în repertoriul stagiunii următoare *Egmont*, între piese de Schiller și Shakespeare.

În ceea ce privește proza lui Goethe, *Suferințele tînărului Werther* dețin un cvasimonopol. Romanul e reluat, în ultimul pătrar al secolului trecut, nu mai puțin decît de patru ori. În 1875, apare (cu titlul *Patimele junelui Werther* ; textul din *Pressa*, 1874), în traducerea lui B. V. Vermont, cu o introducere de Grigore H. Grandea ; în 1894, în „foița" *Tribunei* (v. mai sus), sub semnătura Mugur (Septimiu Albini) ; în 1896, „tradus din germană" de I. Hussar, care semnează și introducerea ; în sfîrșit, în 1897, cu titlul *Werther* și textul prescurtat (la mai puțin de jumătate !), fără numele traducătorului, cu o introducere semnată cu inițialele A. S. Ultimul volumaș e tipărit în „Biblioteca pentru toți", colecție de largă popularizare și foarte căutată. Datorită celor cinci versiuni românești (o includem și pe aceea a lui Gavriil Munteanu), romanul de tinerețe al lui Goethe devine una din cele mai cunoscute scrieri din literatura universală

---

1 Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, II, Editura pentru literatură, 1966, p. 606.

2 Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, Casa școalelor, 1944, p. 69.

3 Emanoil Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iași, Tipografia H. Goldner, Iași, p. 62, 64, 90, 119, 120.

4 Ioan Massoff, *op. cit.*, III, Editura pentru literatură, 1969, p. 195, 313.

în România. Editorul „Bibliotecii pentru toți" face mai tîrziu amendă onorabilă pentru avariția sa din 1897 și acordă romanului două numere, republicînd de aici înainte traducerea integrală a lui I. Hussar, la intervale de cîțiva ani. Edițiile nefiind datate, e dificil a le reconstitui cronologia. Retipăriri certe sînt semnalate pentru anii 1909, 1924, 1931, 1934. Cu siguranță că au fost mai multe. Prin traducerea lui I. Hussar, numeroase generații de cititori au luat cunoștință, de-a lungul a peste o jumătate de veac, de romanul lui Goethe. Să adăugăm: în lipsa unui alt intermediar mai bun. În 1899, într-un articol despre *Werther*, asupra căruia vom reveni, Ilarie Chendi folosește prilejul pentru a formula aprecieri critice asupra a patru traduceri ale romanului (e de neînțeles cum, transilvănean fiind, ignoră versiunea lui Septimiu Albini). După el, „cea mai bună și unica vrednică de citit" este aceea a lui Gavriil Munteanu. Vermont, socoate criticul, n-a făcut decît să copieze textul precedent, introducînd modificări și modernizînd (după Ion Gherghel, Chendi exagerează). Traducerea cu care a început „Biblioteca pentru toți" e „o ciocîrteală deplorabilă, cu omitere de părți întregi și încă dintre cele mai caracteristice — o ediție absolut necorespunzătoare, care ar trebui scoasă din piața cărților". A și fost scoasă. Cît privește traducerea lui I. Hussar, constată Chendi, e una care „nu atinge exactitatea celor două (a lui Munteanu și Vermont), dacă mai considerăm și progresul și dezvoltarea limbei noastre..."[1] Ion Gherghel tratează și el cu severitate această traducere. Pentru a fi drepți, va trebui să spunem că, fără aptitudini scriitoricești și fără prea mare grijă pentru exactitate și, mai ales, pentru captarea și redarea emoției din original, I. Hussar, traducător experimentat, a dat o versiune cursivă, reușită — ca să folosim o expresie obișnuită astăzi — sub aspect „comercial". În sfîrșit, traducerea lui S. Albini se situează în partea inferioară a ierarhiei, lucru explicabil pentru un publicist fără activitate literară.

[1] Ilarie Chendi, *Werther*, în *Familia*, nr. 36, 5/17 septembrie 1899, p. 426.

O apariție surprinzătoare din proza lui Goethe, din care nimeni nu se încumetă, deocamdată, să traducă marile opere, este o plachetă tipărită la București în 1874, cu titlul *Pericolele vieții la Paris, sau Amorul unei mume și devotamentul unui frate*. Fără semnătura tălmăcitorului, placheta poartă pe copertă precizarea „se vinde pentru înlesnirea studielor unui june român". Cine va fi fost junele, și cine traducătorul, deprins cu condeiul, fiindcă textul său vădește o certă înlesnire în exprimare ? O sumă de franțuzisme ni-l recomandă ca pe un om cultivat, dar aruncă totodată o umbră de bănuială asupra asertiunii că a lucrat după un text german.

La fel ca realizatorii versiunilor românești din teatrul și proza goetheană, traducătorii de poezie sînt rareori scriitori de oarecare însemnătate prin propria lor operă, măcar ca junimiștii amintiți. Cei mai mulți, publiciști ocazionali și literați amatori, pun în lucrare pe cîtă bunăvoință, pe tot atîta inexperiență. În aceste condiții, o prefirare a tuturor titlurilor, pentru a da notă fiecărei tălmăciri, chiar dacă ar fi posibilă, nu și-ar avea rostul. Cîteva exemple vor fi suficiente. Cu unele excepții, asupra cărora ne vom opri, mai totul poate fi cuprins în acolada unei aprecieri globale. Sînt tălmăciri în care aproximativa fidelitate filologică apare autorilor ca o reușită, mai ales dacă fraza, redînd ideea, se și mulează cît de cît după tiparul originalului. Pentru o asemenea mentalitate meșteșugărească, traducerea de poezie se reduce la un fel de repovestire pe românește a „cuprinsului". De aceea pînă și versul e cîteodată părăsit, transpunerea făcîndu-se în proză, ca și cînd melodia formei n-ar concura substanțial la comunicarea emoției. Formulele „traducere liberă", „după Goethe", „imitație după Goethe" atestă nu independență artistică, ci un fel de recunoaștere eufemistică a infidelității sau chiar a neputinței. În paginile publicațiilor, traducerile nu sînt disonante față de masa celorlalte materiale literare, astfel încît nu se poate vorbi de o indulgență specială ce s-ar fi arătat acestor colaborări. Confruntarea cu originalele nu intra în practica redacțiilor, a editurilor sau a criticilor, iar condițiile unei bune tălmăciri de poe-

zie, de literatură în general nu par a fi fost limpezi mai pentru nimeni. Modul în care Titu Maiorescu transcrie traduceri slabe, date ca modele de poezie (calitate a originalelor), este edificator în această privință. Pentru această perioadă nu mai poate fi adusă în discuție insuficiența instrumentului lingvistic. Poezia lui Eminescu relevase imensele valențe artistice ale limbii române.

De interes documentar astăzi, ca și noianul de versuri și proză originală din presa vremii și din atîtea volume cu viață scurtă, traducerile din Goethe, publicate în ultimele decenii ale secolului trecut, au avut totuși o certă însemnătate prin funcția lor de componente ale lecturii curente. Uneori, prin prezentările biobibliografice care le-au însoțit, prin discuțiile pe care le-au antrenat și chiar prin textul cît de aburit sau decolorat, au contribuit nu numai la o mai largă cunoaștere (relativă) a operei lui Goethe, ci și la clarificarea unor probleme de ordin mai general, privind tehnica traducerii, limba literară etc. În sfîrșit, modestele strădanii ale traducătorilor au avut și unele răsunete în literatura română a acelor ani.

Reluînd firul cronologic, ne întoarcem cu doi ani înainte de apariția *Convorbirilor literare* și a traducerilor din Goethe publicate de revista ieșeană, anume la anul 1865. Pînă în 1865, nu s-a tradus în românește nici una din poeziile propriu-zise lirice ale lui Goethe. Așadar, mai sus citatele *Iubita e aproape*, *Viorica* și *Ea aci este* constituie un debut. Faptul acesta nu scuză însă stîngăcia traducătorului, acel D. S. necunoscut, despre care revista ne informează că e „din România". Datorită lui Heliade, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri, poezia noastră își șlefuise îndestul mijloacele de expresie pentru realizarea unei traduceri foarte bune. D. S. silabisește încă la școala primilor Văcărești : „Toate-mi zic : ea aci este ! / Soarele îmi răsare, / Încîntătoare-mi apare. // În grădină ea de este, / Peste roze e regină, / Peste crini ea e lumină. / Iar la joc cînd se ivește, / Ea pe stele chiar întrece, / Trebuie să i se plece. // Noaptea ! Cine mi-o vestește ! / Lumina lunei, dorită, / De tin-apune ! iubită !" etc. *(Ea aici este).* Această treaptă joasă va fi depășită. Dar peste trei de-

cenii. *Lumea ilustrată* a lui Ignatz Hertz, în redacția căreia lucra și George Coșbuc, versat traducător de poezie, publica (nr. 24/1894) o astfel de traducere, semnată Vasile Scînteie : „Lasă ochiul ca să-și ia / De la tine rămas bun, / Ce cu gura-mi mută nu pot / Făr' de lacrimi ca să-ți spun..." *(Rămas bun).* În genere, lirica goetheană e adusă, cum am mai văzut, la numitor comun cu romanța minoră risipită din abundență în epocă prin coloanele revistelor. De aici pînă la detașarea completă de textul originalului nu mai rămîne decît un pas. Poezia cu titlul ciudat *Lieds* (cuvîntul neputînd fi un genitiv german, pare un plural francez !), publicată de A. Zaman, cu care ne vom mai întîlni ca traducător din Goethe, e de fapt o imitație, deși numele autorului apare neînsoțit de vreo precizare : „de Goethe" (în *Revista societății „Reuniunea profesorilor români din Craiova"*, nr. 1, 1 ianuarie 1900) :

Prin grădina dragei mele
Preumblîndu-mă-ntr-o zi,
Dintre flori, pe cea mai mîndră
Sub o tufă o zării.

Și pe cea mai mîndră floare
Cînd m-apuc s-o smulg de jos,
Parfumata sa guriță
Mi-a șoptit melodios :

— Vai, de-acuma frumusețea
Floarei mîndră s-a sfîrșit ! —
Dar la pieptul meu punînd-o,
Floarea vecinic a-nflorit.

Originalul — *Gefunden* — abia se mai întrevede.

Baladele, întrucîtva mai ușor traductibile, nu se bucură de interpretări superioare. În proză, nararea episodului pur nu mai păstrează nici o scînteie de poezie. Balada *Regele nălucilor*, publicată anonim în *Albina Pindului* (nr. 3, 15 iulie 1868), revista lui Grigore H. Grandea (el să fie traducătorul ?), începe ca un rezumat de extemporal : „Cine călătorește atît de tîrziu noaptea și pe vînt ? un tată și fiul său, un mic copil pe care-l strîn-

ge în brațe pentru a-l scuti de umezeală și a-i ține de cald..." ; la fel, *Regele din Tulea* (sic ?) : „Era un rege în Tulea care a fost fidel pînă în mormînt și căruia amanta lui murindă îi presintase o cupă de aur..." Proza ar permite cel puțin o mai exactă traducere a cuvintelor. *Zeea mea (Meine Göttin)* și *Pescarul*, publicate tot de *Albina Pindului*, în același an, nu îndeplinesc nici această condiție. Mai atent la sensuri și ceva mai abil în desfășurarea frazei se arată un alt traducător în proză, altminteri și semnatar de versuri originale, A. - G. P. Antoniady, colaborator la *Atheneul*, „revistă enciclopedică" din Galați. Poate copărtaș la editarea revistei, Antoniady are la dispoziție un spațiu întins, astfel că de-a lungul a nici două sute de pagini din 1884 numele său ca traducător al unor texte din Goethe apare nu mai puțin decît de douăzeci de ori. Sînt tălmăciri ale unor poezii, unele abordate pentru prima dată *(Cîntecul matinal al artistului, Dedicațiune, Alexe și Dora, Dumnezeu și lumea, Proemium, Sufletul lumei, La Carlota, Elegia, Adevărata posesiune, Eufrosina, Elegie, Deprinderea devine natură, Balada contelui exilat și întors)*; sînt, de asemenea, aforisme și mai multe fragmente teoretice mai ales privitoare la artă, foarte interesante.[1]

Th. M. Stoenescu, poet din cercul literar al lui Al. Macedonski, n-ar fi avut motive să șovăie în atacarea versului, pentru traducerea unor poezii. Autor al cîtorva volume de poezii proprii, a preferat totuși să-l tălmăcească pe Goethe în proză. A făcut-o încă mai nedibaci decît amatorul Antoniady, comițînd și serioase abateri de la sensul originalului. Un exemplu — în *Inocența (Unschuld)*, fraza : „orce altă flacăre arde, numai dulcea și palida-ți flacăre dispare" ar fi trebuit să arate astfel : „cînd arde alt foc, dulcea și palida-ți flacără dispare", adică : sub focul unei pasiuni, flacăra inocenței piere.

[1] Întrucît, din *Atheneul*, Dorothea Sasu-Țimerman nu a reținut în bibliografia sa decît titlurile de poezii, indicăm aici paginile unde se găsesc celelalte materiale (colecția din Biblioteca Academiei R.S.R., nu are copertile numerotate) : *Cugetări diverse asupra artei*, p. 141—142 ; *Naivitatea și umoarea*, p. 142—144 ; *Aforisme*, p. 171—173 ; *Consilii tinerilor artiști*, p. 177—180 ; *Teatrul german*, p. 190—192 ; *Filozofia naturei*, p. 237—238 ; *Un mare pericol*, p. 255—256.

Traducerile lui Th. M. Stoenescu *(Inocență, Cîntecul boemianului* și *Cugetări nocturne*[1]*)* au apărut în revista simbolistă *Literatorul* (1881), fapt ce trebuie reținut, ca o ilustrare a interesului unanim arătat de literații români lui Goethe. Dealtfel, *Cîntecul boemianului (Zigeunerlied)*, de o factură oarecum distinctă printre poeziile lui Goethe, utilizează procedee ce anticipează, am zice, armoniile imitative ale simboliștilor, precum în refrenul : „Wille wau wau wau / Wille wo wo wo / Wito hu !", redat de Stoenescu întocmai, doar cu ortografia simplificată. Tot în *Literatorul* a mai apărut (în 1883) *Elegie* „dupe Goethe", semnată cu pseudonimul D'Artanian. Autoarea bibliografiei *Goethe in Rumänien* se întreabă dacă sub acest pseudonim nu se ascunde însuși Al. Macedonski. Imposibil. Cum a tradus Macedonski din Goethe vom vedea mai tîrziu. D'Artanian nu poate fi nici chiar Th. M. Stoenescu. *Elegia* (din Marienbad) e prea masacrată.

Cel mai harnic traducător din poezia lui Goethe înainte de 1900 este Constantin Morariu, preot din Bucovina, publicist foarte activ, a cărui bibliografie însumează cîteva zeci de volume și broșuri, printre care scrieri religioase, istorice și etnografice, dar și poezii. Ca traducător din Goethe, Morariu debutează în 1884 cu prima versiune românească din *Hermann și Dorothea* (Editura „Cancelariei Negruțiu", Gherla). E o „traducțiune liberă", liberă, mai întîi, prin aceea că înlocuiește hexametrii prin alexandrini, dar și prin poziția generală față de textul originalului. Fără a se îndepărta prea mult de acest text, traducătorul simplifică sau, mai ales, dezvoltă pasajele, pentru a transpune mai înlesnit ideea. Înclinarea spre prolixitate, pe care i-o impută Ion Gherghel, nu e decît un simptom al dificultății întîmpinate în căutarea unor echivalențe pentru cele peste două mii

---

[1] *Cugetările nocturne* tălmăcesc cu erori de sens și aplatizînd poezia *Nachtgedanken*, scrisă de Goethe pentru doamna von Stein. Acest titlu este de asemenea omis în bibliografia citată ; apare în *Literatorul*, nr. 2, 15 februarie 1881. În *Sumarul* revistei se dă ca nume al traducătorului Lucian Stelescu, dar sub cele două *Cugetări nocturne* „după Goethe" și „după Petrarca" există, în corpul publicației, un singur nume, acela al lui Th. M. Stoenescu.

cinci sute de versuri. Traducerea poeziei epice și, îndeosebi, a unei opere atît de întinse se salvează cu greu de prozaism. Încercarea lui C. Morariu rămîne oricum merituoasă și, cu siguranță, i-a apropiat de Goethe pe cititorii români de acum aproape un veac mai mult decît micile romanțe împleticite, publicate de alții. Poemul, sau, cum i s-a mai spus, „idila burgheză“ se va bucura și la noi de același succes pe care l-a cunoscut în Germania, concurînd în această privință cu *Suferințele tînărului Werther*. Admirația nu va fi fost totuși unanimă. În comedia *Trei crai de la răsărit* (1878), B. P. Hasdeu îl pomenește cu ironie pe eroul poemului (încă netradus, atunci, în românește), în termeni ce amintesc izbitor de „virtutea băcănească“ pusă în romanele lui Bolintineanu pe seama eroinelor lui Goethe. „Neastîmpăratul Faust“, cum îi place savantului-literat să se numească într-un pasaj glumeț dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi, angajează în actul I, scena a V-a din comedie următorul dialog între Marița și Jorj : „*Marița* :... La ieșire din pansionatul doamnei Firundvanțig, prima cestiune ce s-a prezintat spiritului meu a fost aceasta : «Marie ! voiești tu oare a-ți lega soarta cu un bărbat ca Hermann al lui Goethe, o ființă vulgară, un burghez de toate zilele, un automat care putea să placă numai doară unei Dorotheia ? Sau îți place mai bine a visa o figură ușoară, veselă, nepăsătoare, mai în sfîrșit unul din cei trei mușchetari ai lui Dumas ?...“ *Jorj* (speriat) : Mușchetari ?... Vra să zică militari ?... *Marița* : Liniștește-te, Jorj. Hermann al lui Goethe este vreun băcan sau birtaș dintre amicii lui tata. Mi-e groază a mă gîndi măcar la dînsul !“ Oroarea va fi fost și a autorului comediei ?

Îndată după *Hermann și Dorothea*, Constantin Morariu trece la traducerea unor poezii de Goethe. Majoritatea tălmăcirilor sale apar mai întîi, în 1885, într-o publicație de citit la lumina lămpii de petrol cu abajur, în prezența tuturor celor ai casei, fără interdicții de vîrstă, *Amicul familiei* din Gherla. În 1890, părintele „cooperator la biserica sf. Paraschiva“ din Cernăuți le adună în volumul *Poezii germane traduse liber*, scos de aceeași editură din Gherla (jumătate din volum con-

ține poezii de Schiller). Avem a face nu numai cu prima culegere de poezii goetheene în românește (peste două duzini de titluri), ci și cu o întreprindere îndrăzneață, încununată de unele rezultate mai onorabile decît ale multor altora. Deprins cu versificarea, Morariu se angajează în tălmăcirea unor poezii de cele mai diverse forme, de la versul sprințar al cîntecelor, pînă la cel amplu al *Epistolelor*, în transpunerea unor poeme de zeci de strofe și sute de versuri, ca și a unor compuneri scurte, dificile prin obligația exprimării lapidare. Hexametrul i se pare însă prea greu, astfel că mai totdeauna preferă a-l înlocui cu alexandrinul fără rimă. Cum era de așteptat de la un purtător de sutană, reține poezii religioase — *Divinul (Das Göttliche)* și *Misteriile. Fragment (Die Geheimnisse. Ein Fragment)* — și mai multe maxime și sfaturi înțelepte, alese îndeosebi din ciclul *Epigramatice — Propunere bună (Vorschlag zur Gute), Regulă pentru viață (Lebensregel), Exemplu (Beispiel), Memento, Regulă pentru principi (Fürstenregel)* etc. Cele din urmă sînt într-adevăr foarte nimerite să fie citate într-o didahie rostită din amvon... În revistă, părintele publicase și traducerile unei serii de poezii de dragoste, dintre care în sumarul volumului nu mai include decît *Lottiței (An Lottchen), Surprinderea* (de fapt : *Der Besuch), Amor și Psyche*. De asemenea, nu renunță nici la poemul *Alexis și Dora*. Limba în care traduce e neașteptat de curată, punctată destul de rar de cîte un regionalism. Versul curge fără poticniri, ca în această strofă din *Misteriile*, ce pare ieșită din condeiul lui Bolintineanu :

El merge la fereastră și de-acolo privește,
Doar ar vedea misteriul ce-l ține fermecat ;
Spre răsărit departe de ziuă se zărește
Și cu-o ușoară boare e ceriul presurat.
Dar oare nu visează ? El vede ș-o lumină
De-o rară-nfățișare cum flutură-n grădină :
Trei juni cu facle-aprinse în mîni i se arată
Ce pe cărări aleargă, aleargă... iată-i, iată !...

sau în a opta *Epigramă venețiană :*

Gondola asta-mi pare a fi un leagăn moale,
Dulapul de pe dînsa — un mare, larg sicriu.
Aşa-i, noi între leagăn şi-ntre sicriu plutim
Voioşi pe al vieţii canal nemărginit.

Desigur întîmplător, traducătorul nimereşte o modalitate de tălmăcire, am zice, salvatoare prin pitoresc, a *Epigramelor* — turnura antonpannescă: „Singur de te umileşti,/ Rău îţi merge, necăjeşti ;/ Dacă singur domn te faci,/ Oamenilor nu le placi ;/ Şi de rămîi aşa cum eşti,/ Zic c-o leţcaie nu plăteşti" *(Rău şi rău/ Keins von allen)*. Morariu ştia cu siguranţă nemţeşte, totuşi uneori textul goethean îl pune în încurcătură, astfel că stihurile lui devin ininteligibile. De cele mai multe ori, însă, priceperea textului nu-i e de mare folos, poezia îi scapă printre degete şi versurile sale româneşti cad într-o regretabilă platitudine.

La patru ani după culegerea lui C. Morariu, poezia lui Goethe îşi află un traducător pe cît de zelos, pe atît de puţin inspirat în persoana lui Grigori N. Lazu, cel care-şi cîştiga chiar atunci o urîtă notorietate prin înveninata campanie împotriva lui George Coşbuc. Poetastrul se înhamă la o treabă nemaiîncercată de nimeni în literatura română şi, poate, în nici o literatură: să ofere cititorilor mostre din poezia *tuturor* popoarelor lumii! Volumul său, intitulat *451 traduceri libere şi imitaţiuni de poezii antice şi moderne* (Iaşi, Editura Librăriei şcoalelor Fraţii Şaraga, 1894), cuprinde grupaje de poezii din India, China, Persia şi alte ţări asiatice, din America, din Europa, cu toate popoarele ei şi cu toate grupurile etnice (ruteni, sîrbi, croaţi, sloveni etc., etc.), pînă la ţigani. Amplitudinii geografice îi corespunde şi una istorică. Oricît de compromis ar fi Lazu prin campania anticoşbuciană, uluitoarea lui întreprindere, ignorată de toată lumea, merită a fi amintită măcar pentru anvergura şi unicitatea ei. În prefaţa volumului, A. D. Xenopol îl gratulează pe traducător, afirmînd că acesta şi-a alcătuit culegerea „cu un simţimînt viu al frumosului" şi că „poeziile germane, cele rutene, ruseşti şi polone sunt de asemenea foarte bine redate în româneşte". Nu ne-a interesat cît de bine va fi redat Lazu sutele de poezii, dar, ca să fim drepţi, cele douăsprezece

de Goethe nu sînt traduse nici mai bine, nici mai rău decît le-au tradus atîţi contemporani ai săi.

Cu mai mult de un deceniu înainte de tomul acesta de traduceri, acelaşi Gr. N. Lazu (semnînd Nicu Lazu) publică într-o revistă din Cernăuţi (*Aurora română*, nr. 6, 1882, p. 94—95) o baladă intitulată *Craiul Zefir*, însoţită de o notă în care declară că balada i-a fost povestită de un „bătrîn răzeş", iar el, izbit de asemănarea cu *Erlkönig*, n-a făcut decît s-o „scrie în stilul societăţii de azi". Subiectul baladei, dezvoltat în treisprezece strofe, faţă de cele opt ale lui Goethe, este într-adevăr aidoma celui din *Craiul ielelor*, însă localizat: „Prin văile-ascunse de-o ceaţă profundă/ Se duce călare pandurul bătrîn;/ Cît ziua declină şi-n codru s-afundă,/ Cu grije reţine pe micu-şi la sîn :// — Ascultă, Miroane, tu tremuri, ţi-e teamă!/ Spre ceruri te uită, surîde la stele,/ Surîde şi cată de vezi pe-a ta mamă,/ Pe sora-ţi veghindă prin negre zăbrele" etc. Va fi pătruns oare într-adevăr *Erlkönig* în folclorul românesc, devenind povestire (sau baladă ?) retransmisă prin viu grai ? Printr-o analiză erudită a textului, a baladei lui Goethe şi a altor variante străine ale motivului, confruntate cu mitologia noastră populară, folcloristul Tancred Bănăţeanu va da un răspuns negativ. După părerea sa, cum nimeni n-a mai cules, nici semnalat ceva similar în folclorul românesc, avem a face cu o mistificare a lui Lazu.[1]

## 2

S-ar putea spune că în conştiinţa românilor existau în această perioadă două imagini ale lui Goethe. Cititorii de rînd, impresionaţi de *Suferinţele tînărului Werther* sau de unele balade şi intuind întrucîtva diversitatea operei goetheene, cu greu ar fi putut măsura dimensiunile acestei opere, în cea mai mare parte încă netradusă. Iar ceea ce fusese tradus semăna adesea prea

---

[1] Tancred Bănăţeanu, *„Erlkönig" în folclorul român ?*, în *Revista Fundaţiilor*, nr. 4, aprilie 1944, p. 151—168. În cadrul articolului este reprodus şi textul integral al baladei *Craiul Zefir*.

mult cu producția literară minoră, întîlnită cotidian. Oamenii de cultură, în posesia germanei sau a francezei, aveau altă imagine despre Goethe, mai apropiată de măreția reală, atît datorită lecturii operei, cît și informării dintr-o exegeză superioară.

Cîteva mărturii răzlețe ale altor scriitori din epocă, în completarea celor citate mai înainte, chiar dacă nu adaugă multe nuanțe noi, ilustrează o dată mai mult treapta înaltă pe care rezida autorul lui *Faust* în conștiința slujitorilor literelor românești.

La 10 decembrie 1867, Heliade Rădulescu, ținînd la Ateneul Român conferința *Literatura = Politica* și anunțînd expunerile următoare, prezintă o listă de teme, dintre care una singură privește un scriitor, iar acela este Goethe. Un alt autor din generația veche, Ion Ghica, ori de cîte ori se referă în *Scrisorile lui V. Alecsandri* la personalități nimbate de o glorie eternă, nu-l uită pe Goethe, pe care-l așază în fruntea scriitorilor citați : „Secolul acesta a văzut la lucru atîția oameni de geniu care s-au ilustrat în științe, în arte și în litere : pe Humboldt, pe Cuvier, pe Arago ; pe Goethe, Byron și pe Victor Hugo...“ *(Introducțiune ;* v. și *Amintiri despre Grigorie Alexandrescu).* Ioan Slavici, aflat în 1882 la Roma, cunoaște din *Călătoria în Italia* itinerarul goethean, căci îi scrie lui Titu Maiorescu : „M-am urcat pe muntele Pincio să mai văd o dată biserica Sf. Petru și Roma toată ; apoi mi-am adus aminte de Goethe și am luat-o pe Corso pînă la piața Veneției“.[1] Nimic surprinzător că transilvăneanul îl citea pe Goethe, mai neașteptat e faptul că poetul îi dă ghes lui, prozatorului, să scrie versuri. La Arad, în 1873, așterne pe hîrtie „o mulțime“ de epigrame în hexametri, distihuri în genul *Epigramelor venețiene* și al xeniilor, ca aceasta, *Cătră T. L. Maiorescu :* „Vezi ! să te miri că deodată antagoniștii tăcură : / Dară și cînii numai noaptea latră pe stele“, sau *Avarul :* „Rabdă bietul avar și foame și munca păgînă, / Dă—că se teme că o fi, cîndva, să moară calic“, sau *Fericire casnică :* „Soțul plînge la racla soției sale iubite : / Are de ce, că numai

---

[1] Scrisoarea („Roma, 10 aug. 1882“), la I. E. Toroutiu, *Studii și documente literare*, V, p. 83.

azi se împacă cu ea." „Îmi place să le scriu, dar nu-mi place să le public...", adaugă el, adresîndu-se lui Iacob Negruzzi, căruia i le comunică.[1]

Duiliu Zamfirescu, secretar de legație la Roma, ignoră popasul italian al lui Goethe, nu însă și restul operei acestuia. Se orientează totuși în ea cu insuficientă siguranță, astfel încît la un moment dat comite o gafă. În 1884, citează în capitolul IV din *Viața la țară* două strofe cîntate de Sașa Comăneșteanu, cu acompaniament de pian, și le dă ca ale lui Goethe. Sesizat, pare-se, de Iacob Negruzzi, se grăbește să ceară rectificarea : versurile erau desprinse din *Tînărul la pîrîu* de Schiller, în traducerea lui N. Skelitti. Romancierul citise de mult *Faust*, în versiunea lui Gérard de Nerval, și-și exprimase indirect admirația, punîndu-l pe poetul Alexandru Depărățeanu, eroul nuvelei sale de tinerețe (datată 1879) *Amintiri din vremuri*, să rostească patetic : „— Și eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vulturește scris decît *Faust*... E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare ; o lumină scăpărată de creerul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-Rege ; e un fulger de cugetare ; o împărăție de vorbe frumoase, care se înlănțuiesc, se strîng, se armonizează ca notele unor glasuri din cor..." Partenera lui Depărățeanu, o Diană sentimentală, cu studii la Viena, are oroare de cărțile germane „cu morți, cu răniți, cu omoruri desperate" și declară : „De Werther, de Faust să n-aud", dar admite, privitor la „împărăția de vorbe frumoase" : „— N-o cunosc bine și-mi pare rău. Am însă o foarte bună traducție a lui *Faust*, în franțuzește, de Gérard de Nerval." Volumul conținînd aceeași traducere stă deschis, ca o lectură mereu reluată, și pe masa de lucru a poetului, în casa părintească de la Depărăți. Plecat într-o călătorie prin Europa, Depărățeanu „la Franc-

---

[1] Scrisoarea („Arad, în 10 aprilie 1873"), *ibid.*, II, p. 208—209. De la distanță, Slavici era contaminat de epigramomania junimiștilor. Imboldul putea veni de la scriitorii germani în genere. Pentru Slavici însă, ca și pentru Samson Bodnărescu, modelul trebuie căutat neîndoielnic la Goethe, spre care ne duc ritmul specific și absența rimei (nelipsită la alții, de exemplu, la Lessing).

fort voi să vadă locul unde marele Goethe înșelase pe fata preotului Sesenheim, pe frumoasa și dulcea Frederica, sau Margareta, sau Gretchen, cum o numește el în al doilea și al treilea manuscris al lui *Faust*". Amănuntul din biografia lui Goethe e cules din comentariile lui Gérard de Nerval, dar redat cu o imprecizie comică : pastorul se numește Brion, Sesenheim fiind satul acestuia. Goethe ajunge acolo pornind de la Strasburg, unde-și făcea studiile. De la Frankfurt, călare, ar fi avut nevoie de cîteva zile... Nuvela *Amintiri din vremuri*[1], înjghebată după clișeele romantice curente, întrucîtva și wertheriană, prin psihologia eroului și prin neîmplinirea dragostei lui, fiindcă fata e logodită și se mărită cu altul, nu pare a avea o bază documentară. În evocarea lecturilor predilecte la noi pe la 1860, informația este însă exactă : „Pe atunci, școala domnului de Lamartine era în floare. Fiecare femeie de puțin gust trebuia să știe pe dinafară *Crucifixul* sau *Lacul* și trebuia să aibă sub pernă volumul *Grazielei* ori a lui *Raphael*, sau cel puțin *Suferințele junelui Werther*, de Goethe." Poate că Depărățeanu nu va fi ținut la îndemînă *Faust* în traducerea lui Gérard de Nerval, Duiliu Zamfirescu însă îl ținea, sau îl deschide din nou în 1890, ca să reia, acum fără erori, lămuririle traducătorului. Ceea ce știe i se pare suficient pentru a da o caracterizare globală a scriitorului german. După părerea sa, Goethe reprezintă același tip de artist cu Shakespeare, întrucît ei doi sînt „scriitorii cei mai senini și mai obiectivi, printre moderni". Obiectivitatea tolerează și o anume doză de subiectivism, după cum o dovedește faptul că amîndoi „și-au oglindit în opere persoanele lor, lumea mică în mijlocul căreia trăiau, amicițiile, amorurile, interesele ce aveau". Aceasta este adevărat, dar chiar din exemplificările lui Duiliu Zamfirescu, reiese că încadrarea comună a celor doi mari scriitori e falsă ; subiectivitatea lui Shakespeare se

[1] Nuvela a apărut, mai întîi cu titlul *Cum a iubit Depărățeanu* (în *România liberă*, 1881), apoi în volumul *Fără titlu*, București, St. Mihalescu, 1883, p. 80—127 ; este reprodusă în Duiliu Zamfirescu, *Nuvele*, comentate de Mariana Zamfirescu-Rarincescu, ed. a II-a definitivă, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1943, p. 69—112.

limitează la sonete, așadar la un sector secundar al creației sale, în vreme ce subiectivitatea lui Goethe se manifestă în *Faust* și într-o serie de alte opere mari. Ceea ce-l interesează însă pe autorul *Vieții la țară*, în aceste teoretizări cam confuze[1], este argumentarea opiniei sale că subiectivitatea micșorează valoarea unei opere literare. „Noi știm — continuă el — că poetul și în general scriitorul obiectiv nu are preferințe : toate manifestările vieții au pentru el, artistic vorbind, aceași valoare, și adevăratul dar al obiectivității cuprinde în sine pe acela al universalității. De aceea și rămîn Anna a lui Shakespeare și sonetele mai prejos de tragedii, după cum Margareta, ca simbolizare, e mult mai puțin interesantă decît Faust". După cum se vede, Duiliu Zamfirescu confundă lirismul cu transfigurarea artistică a episodului biografic în operele de alt gen decît cel liric și nu observă că, dacă Margareta este imaginea Fredericăi din „istorioara cu fata preotului de la Sessenheim", sub chipul mult mai interesant al lui Faust se ascunde Goethe însuși, eroul tragediei fiind deci, într-un anume sens, o imagine cel puțin tot atît de subiectivă. Ce va fi parcurs din proza lui Goethe cel mai mare, în succesiune istorică imediată, romancier român de după Nicolae Filimon ? Ar fi fost interesant să știm, deoarece el își exprimă indirect preferința pentru prozatorul Goethe, deși admite că Flaubert, „ca scriitor stilist, este superior lui Shakespeare, lui Goethe în proză, lui Tolstoi, lui Edgar Poe, lui Bret Harte etc." Capodoperele „stiliștilor" Flaubert și Stendhal, *Madame Bovary* și *Le Rouge et le Noir*, îi apar ca niște „lucruri lipsite de interes, uscate, o deșirătură de ciorap între degetele unei babe osoase", apreciere surprinzător de drastică, mai potrivită cu siguranță pentru proza de bătrînețe a lui Goethe. În răspunsul său la respectiva scrisoare, Titu Maiorescu se arată de acord cu părerea „contra lui Flaubert-Zola" („nu au inima caldă"), dar nu acceptă explicarea subiectivității și a obiectivi-

[1] Scrisoarea către Titu Maiorescu, datată „Orvieto, Villa Napoleoni, 6 octombrie 1890", în *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884—1913), cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Fundația pentru literatură și artă, 1937, p. 74—78.

tății. Subiectivitatea e o trăsătură „fatală“ a omului, deci și a autorilor pe care-i numim obiectivi. Obiectivitatea relativă a acestora constă în epurarea impresiilor subiective, în uitarea de sine (v. articolul *Comediile d-lui Caragiale*). Pentru Maiorescu, „obiectivi“ sînt, în sensul definit, nu numai Goethe și Shakespeare, ci și Leopardi și Eminescu.[1] Cunoscînd desigur cît de familiară îi era corespondentului său opera goetheană, Duiliu Zamfirescu îl evocă în 1905 pe poet, pentru a-și caracteriza starea sufletească deprimantă ce-l încearcă la împlinirea a patruzeci de ani, moment culminant, de la care începe coborîșul: „Trece vremea, se ridică nourii, se întunecă. Ce adînc omenește este Goethe cînd întinde brațele spre tinerețe. Cred că noi nu plîngem pe cea trecută, dar pe cea ideal viitoare, fiindcă, în adevăr, sufletul întrevede putința unei renașteri... Ați băgat de seamă cît de simplu lumea colectivă rămîne tînără, cît de multe femei frumoase umblă pe drumuri, ce vecinică reînnoire de dorințe se propagă în spațiu. Ei bine, pot eu zice că toate astea nu mai sunt pentru mine ? !“[2] Acest pasaj liric sună ca un rezumat, frumos, al *Elegiei din Marienbad*. Aceeași stare de spirit i-a inspirat scriitorului, tot atunci, în 1905, sonetul *Fuge*.

Un aspect vrednic de reținut din întinsa perioadă a istoriei literaturii române, căreia i-am dedicat aceste capitole constă, cum spuneam, în unanimitatea prețuirii lui Goethe. Nici vîrsta scriitorilor, nici crezul lor artistic nu determină rezerve critice și distanțări esențiale. În intervențiile sale iconoclaste privitoare la Alecsandri, pe care le condamnă Titu Maiorescu în *Poeți și critici* (1886), tînărul B. St. Delavrancea face apel la practica de atelier a lui Goethe, pentru a sublinia ceea ce socotea el superficialitate și lipsă de autenticitate istorică în *Despot-Vodă* și *Fîntîna Blanduziei*. „Firește — scrie el cu un nedrept dispreț într-o cronică dramatică — e greu să-i cerem d-lui Alecsandri să muncească ca Goethe, ani întregi, pentru a alcătui o dramă greacă. Marele poet german a trebuit să citească întreaga literatură greacă,

---

[1] Scrisoarea („București, 4/16 oct. 1890“), *loc. cit.*, p. 320.
[2] Scrisoare din Geneva, 24 iulie 1905, *ibid.*, p. 288.

să vază aproape tot ce să cunoştea din arta plastică a acelor vechi, să desemneze unele statui pînă a le învăţa să le facă din memorie, ş-apoi îndrăzni să aştearnă pe hîrtie Iphigenia."[1] Ideea din ultima frază se regăseşte şi la Gherea. Dacă Maiorescu s-ar fi oprit cu atenţie la pasajul pe care l-am citat din cronica dramatică, i-ar fi putut răspunde lui Delavrancea că Alecsandri cunoştea la fel de bine istoria Moldovei cum cunoştea Goethe antichitatea greacă, fiindcă o explorase şi o valorificase artistic decenii de-a rîndul, de asemenea, că valoarea *Ifigeniei în Taurida* nu constă în calitatea ei de „dramă greacă" (ceea ce ar fi egalat cu o pastişă a tragediei lui Euripide), ci în modul personal în care poetul tratează materialul preluat şi în semnificaţia modernă conferită acestuia. În ce priveşte cealaltă piesă incriminată, *Fîntîna Blanduziei*, în care „în locul lui Horaţiu putea vorbi Alecsandri", dramaturgul român procedează întocmai ca Goethe, fiindcă şi acesta se substituie eroilor săi. Cu mai multă îndreptăţire îl evocă Delavrancea pe Goethe în altă pagină polemică, pentru a denunţa ceea ce îl indignase ca ignoranţă şi injurie în scrierile despre români publicate de Carmen-Sylva. Acesteia i se atrage atenţia că între popoare şi marii lor artişti există o legătură strînsă, întocmai „ca relaţiunea dintre un părinte şi un fiu". Astfel, „Faust al marelui Goethe rezumă întreaga rasă germană cu toate aptitudinile ei, şi nu există în Milton un demon care să nu fie o părticică din neamul anglo-saxon."[2] În 1913, Delavrancea va vorbi cu respect despre Vasile Alecsandri, tocmai pentru motivul că „geniul poetic" al acestuia este un exponent desăvîrşit al spiritualităţii româneşti, fapt dovedit şi prin aceea că „şi-a luat zborul" pornind de la poezia populară, la fel ca Eminescu, Coşbuc, Goga. Făcînd aceeaşi constatare cu puţini ani înainte, în răspunsul său la discursul de recepţie al lui

---

[1] *Cronica teatrală, „Despot-Vodă"*, în *Epoca*, nr. 43, 11 ianuarie 1886; reprodusă în Barbu Şt. Delavrancea. *Despre artă şi literatură*, text ales, stabilit şi note de Elena Savu, 1963, Editura pentru literatură, p. 224—225.

[2] *Carmen-Sylva, Neagoe Basarab si Meşterul Manole* în *Voinţa naţională*, nr. 1891, 5 februarie 1891; reprodus în aceeaşi culegere, p. 102.

Duiliu Zamfirescu, Titu Maiorescu evidenţiase aportul decisiv al inspiraţiei folclorice în desăvîrşirea originalităţii prin specific naţional a poeziei germane, citînd pe Heine, Lenau, Uhland şi Bürger. Delavrancea exemplifică, dintre aceste nume, cu unul singur, Uhland, dar adaugă altele, printre care două, imposibil de omis în problema discutată : „Goethe, la vîrsta de 20 de ani, se întîlni cu Herder în Strassburg. Herder îi descoperă o parte din «glasul popoarelor». Şi cel mai mare şi cel mai nobil dintre poeţii Germaniei puse la contribuţie inspiraţia umiliţilor anonimi. Ba găsim în poeziile lui un cîntec popular din Westfalia, din care nu a schimbat decît un singur vers."[1] Pentru Delavrancea, inspiraţia folclorică (deci şi exemplul lui Goethe amintit în aceeaşi ordine de idei) constituie şi un remediu împotriva „boleşniţei decadenţei".

## 3

La sfîrşitul secolului al XIX-lea (ca şi la începutul celui de al XX-lea), poezia suspectată şi contestată la noi ca „decadentă" şi maladivă este cea simbolistă. Alarma, exagerată, a contestatorilor pornea dintr-o serie de prejudecăţi, dintre care desprindem aici numai teama de înstrăinare, de rupere a legăturilor cu tradiţia. În realitate, sub un anumit aspect, acela al acordării poeziei româneşti cu ritmul inovator al literaturii franceze, simboliştii reînnoadă un fir tradiţional, manifestîndu-se ca oponenţi faţă de înrîurirea germană (Tudor Vianu). Înnoitorii români de pe la 1880 ai mijloacelor de expresie poetică nu sînt însă, în ciuda unor binecunoscute polemici, nici iconoclaşti, nici exclusivişti. Aceasta se vede şi în atitudinea lor faţă de Goethe, la care un Th. M. Stoenescu putea găsi sonorităţi pe gustul unui instrumentalist. În numărul în care *Literatorul* tipăreşte *Cugetările nocturne* după Goethe (nr. 2, 15 februarie 1881), pagina 578 e ocupată de un portret al poetului, iar la pagina 579 ci-

---

[1] *Din estetica poeziei populare* (1913), în aceeaşi culegere, p. 190.

tim un scurt articol bibliografic despre „Goethe (Ioan Wolfgang de)", semnat Zenon, pseudonim al lui Al. Macedonski. Articolul are aspectul informativ al unei fișe de enciclopedie, redactată însă cu căldură admirativă: „Geniul lui Goethe este într-adevăr universal ca și acela al lui Voltaire, de care însă diferă subt o mulțime de raporturi; astfel *Werther* și *Wilhelm Meister* etc. îl pun în prima ordine a prozatorilor; *Hermann și Dorothea*, zece volume de ode, elegii, balade și alte bucăți fugitive, de toate ritmurile și de toate caracterele, constată (!) într-un mod evident puterea de creație a imaginațiunei sale poetice". Diferența față de Voltaire, enunțată, rămîne nedovedită. Zenon nu trece cu vederea nici contribuțiile științifice ale lui Goethe — „o mulțime de lucrări care ar ajunge pentru a forma un renume de autor" și care „probează pînă la evidență geniul acestui mare om". Pentru Alexandru Macedonski, Goethe e un poet rafinat, care, supus unui plebiscit, ar „cădea cu o majoritate zdrobitoare", pierzînd în favoarea unui versificator nătîng. Contextul în care marele nostru poet își imaginează o asemenea confruntare publică impresionează foarte neplăcut prin disprețul față de „majoritățile" socotite incapabile să înțeleagă poezia adevărată, totuși rămîne elocvent faptul că, pentru a exemplifica cu un *singur* reprezentant al acestei adevărate poezii, numele la care se oprește este tocmai cel al lui Goethe.[1]

Partizan declarat al literaturii franceze, Al. Macedonski nu și-a refuzat deci admirația nici poeziei germane. Balada *Dorobanțul*, datată „1877, 6 septembrie", este „localizată din amintire" după Bürger, cum o declară autorul însuși. Cu siguranță că această baladă l-a captivat prin ritm și prin sugestia muzicală a onomatopeelor, tot atît, poate, prin macabrul cultivat și în propria-i poezie. Poet al cutezanței titanice, zbuciumîndu-se între triumf și prăbușire, Macedonski este și el un spirit faustian, în care trăsăturile contradictorii sînt dozate altfel, și nu e

---

[1] *Simțurile în poezie* (1895); reprodus în Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, ediție critică cu studii introductive, note și variante de Tudor Vianu, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 105—107.

de mirare că eroul goethean a exercitat asupra lui o seducție specială, ca, dealtfel, și partenerul demonic al acestuia. Pentru al său *Imn la Satan*, cercetătorii au căutat unele similitudini cu poezii franceze, dar, așa cum observă cu subtilitate Tudor Vianu, imnul „pare mai degrabă a fi răsărit pe trunchiul prometeismului, al cultului demonic, al îndrăznelii și creației, așa cum a fost instituit încă înainte de începutul secolului trecut de către Goethe".[1] Evident, fraza semnalează o analogie de atitudine, nu o influență. Pe *Faust*, Macedonski îl evocă în sarcastica și macabra *Noapte de noiembrie*, într-un pasaj ce dezvoltă tema plîngerii Eclesiastului („vanitas vanitatum..."), reluată în repetate rînduri, între altele, în poemul *Conrad*, de Dimitrie Bolintineanu, înaintașul atît de admirat de șeful simboliștilor români. Numai că, pentru a ilustra zădărnicia strădaniilor omenești, Bolintineanu amintește cuceritori și stăpînitori ai lumii, în vreme ce Macedonski citează doi eroi literari, înrudiți întrucîtva :

> 'Napoi Manfred și Faust, adînci cugetători,
> Fantasme ce-n veghere ședeați pînă în zori,
> Problema urmărită lăsarăți tot problemă,
> Și voi v-ați pus pe frunte o falsă diademă,
> Ați invocat pe oameni, ați invocat pe zei,
> Urcatu-v-ați prin lumea de umbre și de vise,
> Servitu-v-ați de cuget ca punte peste-abise,
> Dar groapa vă sfidează rînjind din fundul ei,
> Priviți-o și răspundeți, de-aveți ce ne răspunde...
> Pătrundeți nepătrunsul și spuneți-ne unde
> Ne ducem cînd mormîntul asupra-ne s-a-nchis ?...
> Un vis e oare moartea ? sau viața e un vis ?
> Tăceți ?... Voi nu răspundeți ?... Rămași fără cuvînt,
> Pe buze v-au scris viermii răspunsul în mormînt.

Trecut la persoana întîi, pasajul s-ar încadra perfect în chiar monologul lui Faust însuși.

Nu știm ce intenții va fi avut Macedonski, în 1900, cînd a deschis pe masa sa de lucru un volum, desigur în franceză, conținînd *Faust* dar am înclina să credem că

---

[1] *Alexandru Macedonski* de Tudor Vianu, în *Istoria literaturii române*, III, Editura Academiei R.S.R., p. 476.

și-a limitat de la început lucrarea la fragmentul pe care l-a tradus. A și lăsat de-o parte *Închinarea*, *Prologul în teatru* și *Prologul în cer*, trecînd de-a dreptul la tălmăcirea monologului, pe care l-a dus pînă la capăt, completîndu-l cu scurta convorbire dintre Faust și Duhul pămîntului. Față de original, textul său numără unsprezece versuri în plus. Dealtfel, traducerea are mai curînd înfățișarea unei rescrieri în românește. Confruntarea nu dezvăluie abateri importante de sens, și totuși la lectură ai impresia că parcurgi un poem macedonskian. Impresia se datorează desigur și versului amplu, cadențat uniform și împodobit riguros cu rimă (pereche). Este versul fastuos din *Nopți*, de 15—16 silabe, cu ritm trohaic :

Oh ! priveliște posacă ! — Peste tot sunt numai cărți...
Pergamente-ngălbenite, astrolabe vechi și hărți,
Sau pahare, sticlărie și unelte ruginite,
Mese rupte și catedre pe trei sferturi putrezite, —
Moștenire strămoșească ! Iată-ntregu-mi univers !...
În zadar se scurse timpul negrăbit în al său mers
Nu cunosc nimic din viață... deci, nu este de mirare
Dacă tîmpla mea zvîcnește, dacă pieptul meu tresare,
Și mai trebuie-ntrebarea să mi-o pun, de ce suspin,
Cînd veninul mi-arde-n suflet și-am în inimă un spin,
Cînd născut am fost de viață pentru viață, — și mormîntul
L-am închis de viu asupră-mi pentru a-mi fi de veci vestmîntul...
Pretutindeni împrejuru-mi, iată zac putreziciuni,
Oase, stîrvuri tăbăcite, scrum de vechi deșertăciuni...

Cadrul general și ideea din acest pasaj extras de noi la întîmplare sînt aceleași din *Faust*, dar nuanțările, pasta metaforelor și a epitetelor, a limbajului, tușa aparțin poetului român, pentru care originalul devine suportul unor dezvoltări proprii. Dacă pasajul din *Noaptea de noiembrie* părea desprins din monologul lui Faust, această versiune românească a monologului pare a aparține uneia din *Nopțile* macedonskiene. Avem a face cu unicul caz din literatura română, cînd un mare poet se substituie desăvîrșit eroului goethean, reflectînd în consens cu el, în așa măsură, încît se exprimă în propriu-i grai poetic. În studiul din care am mai citat (p. 464), Tudor Vianu

pare a ne confirma, întrezărind la originea traducerii un imbold provenit dintr-o stare de spirit personală : „Traducerea scenei de magie din *Faust* al lui Goethe, pe care o publică în vremea aceasta (1901, *n. n.*), răspunde unei preocupări care măsoară adîncimea decepțiilor suferite cu îndrăzneala aspirațiilor menite să le compenseze". Tratînd traducerea ca pe o creație proprie, Macedonski reface invocația adresată de Faust Duhului pămîntului, dîndu-i o formă ce-i dezvăluie gustul și abilitatea de maestru al sugestiei muzicale : „Dar pe frunte-mi nori se-adună, / Cerul tună, / Luna moare, / Lampa mea fîlfîitoare / Piere-n aburi deși și groși. /Ochi fatali și fioroși / Mă fixează, mă pătrund / Pînă-n fund... / Roșii fulgere sclipesc, / Sabii, sabii mă orbesc, / O suflare rece, rece / Prin tot corpul mă petrece..." etc.[1]

Celebrul cîntec al lui Mignon, care l-a inspirat pe Alecsandri (și pe Matilda Cugler), i-a slujit lui Al. Macedonski pentru o parafrază satirică, *Țara tainică*. Moto-ul din Goethe e segmentat în două : „Kennst du das Land / Wo die Zitronen blühn ?", primul segment formînd începutul poeziei : „Cunoști tu oare țara / În care primăvara / E iarna nencetată / O patrie în care / Trăiește fiecare / Cu inima-nghețată ?..." Tabloul sumbru al „țării tainice" se compune din patru strofe, cu refrenul : „Eu o cunosc" și „Ah ! eu o știu". Coarda aspră a satirei a fost întotdeauna strîns acordată la lira lui Macedonski, dar pare totuși întrucîtva ciudat că poetul a rezistat seducției frumoasei poezii a lui Goethe, a cărei atmosferă de vrajă și colorit exotic ne-am fi așteptat să-l cucerească. Că „țara tainică" a lui Mignon, ca formulă, devine pentru el o metaforă ce nu tăinuiește nimic, ci demască și acuză, nu e totuși de mirare. De multă vreme, poetul se afla în război cu un mediu ostil și brutal. Îl și ațîțase el însuși între altele și mai ales atunci cînd publicase nefericita epigramă la adresa lui Eminescu torturat de boală. Și atunci, în 1883—1884, în replicile imprudente prin care n-a convins pe nimeni, ci a amplificat scandalul, Macedonski a făcut apel, între alții, la Goethe, invocînd aspri-

---

[1] Textul traducerii *Din „Faust"* (După Goethe), în Alexandru Macedonski, *Opere*, I, ed. cit., p. 271—277.

mea cu care acesta l-a sancționat pe Nicolai. E-adevărat, în „invectivele" adresate lui Nicolai, Goethe recurge la o violență de limbaj extremă, dar el răspunde unei lovituri primite și, mai ales, se adresează unui om valid ce i-ar fi putut replica...

## 4

Împreună cu Samson Bodnărescu, Grigore H. Grandea și Traian Demetrescu formează trioul wertherienilor români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În vîrstă de douăzeci și trei de ani, chiar în vremea cînd Mauriciu Flügel creionează portretul eroului goethean cu regretul de a-l vedea incapabil să-și domine pasiunea, Grandea se solidarizează cu nefericitul tînăr, în care află un drag tovarăș de suferință *(Pe „Verter" de Goethe*, în *Calendar pentru toți*, 1864) :

Verter, Verter, tot pe tine,
Tot pe tine te citesc,
Și cu lacrimi calde, line,
De iubire te stropesc ;
Amic bun, amic ca tine
Nicăiri nu mai găsesc.

Al tău nume singur face
Să palpite sînul meu ;
Tot ca tine n-aflu pace,
Tot ca tine gem mereu,
Căci în pieptu-mi icea zace
Un vulcan ca și-ntr-al tău ! etc.

Un vulcan zace și în pieptul lui Costin Fulga, eroul romanului pe care Grandea l-a publicat mai întîi sub titlul *Ideal și real (Monitorul oficial*, 1869), apoi sub acela de *Fulga* (Turnu Severin, Editura C. M. Georgescu, 1872). Aceasta e, dealtfel, singura trăsătură care justifică formula „de factură wertheriană" aplicată romanului de istoricii noștri literari. Fulga, ca și Junele (doar cu doi ani mai mare ca vîrstă literară) al lui Samson Bodnărescu, își trăiește cu exaltare dragostea, suferă torturat de o

sensibilitate ascuțită, se refugiază în vis și-și caută alinarea în natură. Tot ca Junele, Fulga întîmpină anume dificultăți în apropierea de aceea care-i e dragă, fată de moșieri, în vreme ce el e sărac. Dar fata îl iubește și ea, iar piedica socială, spre deosebire de *Suferințe*, nu funcționează. Cei doi vor fi despărțiți în urma unor intrigi amoroase. Subiectul romanului nu-l repetă deci pe cel din *Werther*. Pe Fulga nu-l încearcă nici o clipă gîndul sinuciderii. Trădat, din necunoașterea adevărului, în iubire, el ia calea lui Elescu (din *Elena* lui Bolintineanu) : pleacă în Creta și moare acolo, luptînd pentru libertatea Greciei (ca Byron, al cărui nepot se credea Grandea). Un element goethean ar putea să pară în *Fulga* și ideea metempsihozei, invocată pentru a sublinia intensitatea iubirii, resimțite ca o regăsire repetată în timp. „Zoe !Zoe ! — exclamă Fulga — noi ne-am mai iubit odată... îmi pare că am mai contîmplat odată această figură cerească, că am mai sărutat aceste buze..." E posibil totuși ca ideea să vină de altundeva.

Gr. H. Grandea a avut prilejul să-și spună părerea despre romanul lui Goethe și într-un comentariu critic, anume în articolul *Poezia germană și Goethe*, tipărit în *Albina Pindului* (15 aprilie și 1 mai 1875) și reprodus în același an, ca introducere la *Patimile junelui Werther* în traducerea lui B. V. Vermont. Scriitorul urmase cursuri universitare la Liège și nu cunoscuse Germania decît în trecere, cînd, revenind din Belgia, se oprise la Heidelberg și Nürnberg. Culesese acolo impresii puternice, fiindcă acum, în introducere, începe prin a aduce un elogiu „patriei lui Arminiu", în stilul emfatic ce-i e caracteristic : „Blondă Germanie ! cine nu și-a dezmierdat sufletul în sînul cetăților tale se poate îndoi că omenirea va ajunge odată cum visează poeții tăi. Nainte d-a-mi răcori fruntea la adierea plopilor din văile aburoase ale Suabiei, nainte de-a strînge mîna junilor din Heidelberg, nainte d-a admira castitatea verginelor tale, credeam că toată lumea nu a fost, nu este și nu va fi decît un dedal unde se clocesc, se frămîntă viciuri și patimi." În „bătrîna Europă", „fericita Germanie" a rămas singurul „azil pentru virtute, onoare și cavalerism". Grandea e de părere că „literatura germană ocupă întîiul rang între literaturile mo-

derne". Mai exclusivist decît germanistul Flügel, el coboară pe un plan mai jos pînă și literatura engleză, care „cu Shakespeare, Milton și Byron, pe lîngă aceea a lui Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Bürger, Schiller, Goethe, Uhland și Heine, pare ca stîncile aride ale Libanului, încoronate de cîțiva cedri, pe lîngă văile umbroase și fertile ale Tesaliei, Cașmirului și Floridei. Dacă cea dintîi ne izbește prin cîteva geniuri, cea din urmă ne-atrage, ne încîntă și ne lănțuiește prin farmecul și avuția ei." După un scurt istoric, informat, al literaturii germane, prefațatorul se oprește la „cel mai mare geniu al Germaniei — tot așa de iubit, dacă nu tot așa de popular ca Schiller". Pentru a se informa asupra *Suferințelor tînărului Werther*, Grandea recurge la cartea unui autor francez, L. Enault, care comentează scrisorile de familie publicate de fiul Charlottei Kestner, cu scopul de a pune în lumină fondul autobiografic al romanului. „Jupiterul de la Weimar a fost și el om ca noi" — exclamă Grandea —, iar sinuciderea lui Jerusalem, un fapt real. A ști doar atît nu era însă suficient. Pe la 1875, și autorul, și eroul aveau încă nevoie de avocați pledanți. Grandea începe bine apărarea, cu un citat din Goethe : răul era în societate, iar *Werther* n-a fost decît fitilul care a dat foc minei — „Werther era expresia fidelă a maladiei generale ; explosia a fost dar răpede și teribilă."[1] Mai departe, apărătorul pune în seama lui Goethe un scop educativ, pe care, de fapt, poetul nu l-a urmărit și pe care, în completarea pasajului din *Poezie și adevăr* transcris de noi în nota de subsol, îl și contestă în genere pentru o operă literară.

---

[1] Citatul, ajuns la Grandea prin mai multe mîini, e desprins dintr-un pasaj din *Poezie și adevăr* (Cartea a XIII-a) ; „Efectul acestei cărticele a fost mare, de-a dreptul enorm, deoarece s-a produs la vremea sa. Căci, așa cum nu e nevoie decît de o fărîmă de iască pentru a aprinde o încărcătură mare de pulbere, tot astfel explozia provocată în public de opera mea a fost atît de puternică, fiindcă tineretul vremii se minase singur, iar zguduitura a fost atît de mare, fiindcă fiecare a ajuns să izbucnească din cauza năzuințelor sale exagerate, a patimilor nesatisfăcute și a suferințelor sale imaginare. Nu i se poate cere publicului să primească o operă a spiritului într-un mod pur spiritual. Atenția publicului s-a îndreptat numai asupra cuprinsului, asupra materiei." (Traducerea noastră, I. R.).

Autorul romanului — susţine Grandea — „a fost zguduit de cea mai puternică pasiune, a văzut în giurul său maladia morală care bîntuia societatea germană şi a conceput ideea d-a remedia răul prin Werther. S-a întîmplat ca societatea, în loc d-a vedea în Werther, ca într-o oglindă, răul care o mistuia, să vază un îndemn spre imitare. Indivedele bolnave de gălbenare văd toate lucrurile galbene. Putem oare pentru aceasta să acuzăm pe Goethe ? Nu." Werther-oglindă a unui rău social e o idee ce reprezintă un anume progres în interpretarea romanului. Într-adevăr, efectul cărţii nu i se putea reproşa autorului. Dar ce scop educativ va fi urmărit acesta ? Răspunsul lui Grandea sună prea categoric : „Goethe, prin acest roman, în care a pus toată inima lui, face apoteoza amorului conjugal. Azi, mai mult decît oricind, Werther este moral. El este fierul roşit în foc şi aplicat la gangrena socială."[1] Reţinerea lui Werther şi rezerva Charlottei derivă într-adevăr şi din scrupule morale, dar aceasta nu conferă romanului caracterul unei apoteozări a amorului conjugal. Grandea, prizonier şi el al prejudecăţii că literatura franceză propagă frivolitatea, adaugă imediat în continuare : „Literatura lupanarelor din Paris a revărsat în toată lumea un venin care roade cele mai sînte legături, acelea cari fac tăria familiei". Reacţia necesară : lapidarea adulterului ! Îngrijorarea lui Grandea cu privire la soarta familiei româneşti ne aminteşte alarma similară a celuilalt macedonean, Dimitrie Bolintineanu, maestrul respectat al redactorului revistei *Albina Pindului*, numai că, în *Călătorie în Moldova* (1859), acela înclină să pună disoluţia familiei moldovene pe seama unor moravuri importate de „junii" care şi-au făcut studiile în Germania.

Introducerea lui Gr. H. Grandea, ca şi traducerea romanului au primit o replică severă în paginile *Convorbirilor literare* (nr. 10, ianuarie 1875, p. 414—415), sub semnătura lui A. D. Xenopol. Traducătorul e învinuit, convin-

---

[1] Amintitul A. S., în prefaţa traducerii din „Biblioteca pentru toţi", este şi el de părere că Goethe face „operă moralizatoare şi însănătoşitoare", „lecţiunea morală" a romanului fiind : „oricine va părăsi în folosul visărei deznădăjduitoare acţiunea, care este proprie omului, va sfîrşi fatalmente cum a sfîrşit Werther".

gător, că n-a reuşit decît „o reproducere grosolană a cuvintelor originalului", fără a obţine măcar precizia, de unde o serie de pasaje confuze, încărcate, pe deasupra, de barbarisme. În spirit maiorescian (şi de acord cu Goethe !), Xenopol respinge subordonarea romanului unui principiu moral. Că „Werther respectează pe Charlotta, aceasta e necesar totului, căci fără acest respect cum s-ar înţelege catastrofa finală ?" Recenzentul intuieşte adevărul că o operă literară trebuie judecată prin logica ei interioară, dar nu trece dincolo de constatarea abstractă că „problema lui Goethe a fost o problemă estetică, iar nu morală", astfel că „tot ce spune domnul Grandea în prefaţa sa este fals, fals ca şi traducţia întreagă ce urmează, ca şi titlul ce i s-a dat şi care sună : *Patimile junelui Werther*, în loc de *Suferinţele...*"[1]

La un sfert de secol după *Suferinţele* lui Samson Bodnărescu, romanul *Iubita* (1894) de Traian Demetrescu este a treia variaţiune pe aceeaşi temă : un tînăr de extracţie modestă se îndrăgosteşte de fiica unui om avut ; dragostea lui, deşi împărtăşită, nu ajunge la împlinire (aici, ca în *Fulga,* partenera se căsătoreşte cu altcineva, din aceeaşi pătură socială). Imposibilitatea realizării dragostei e prin ea însăşi, în sensul larg, wertheriană, dar obstacolele ridicate de scriitorii români în calea fericirii personajelor lor sînt mereu de ordin social. Structura psihică a lui Emil Corbescu, eroul lui Traian Demetrescu, seamănă pînă la confundare cu aceea a Junelui şi a lui Fulga : aceeaşi sensibilitate, aceeaşi înclinaţie spre visare şi contemplaţie, spre singurătatea şi înseninată, şi chinuită prin analiza propriei pasiuni. Psihologia tînărului, ca şi situaţia sa, se conturează evident sub înrîurirea *Suferinţelor tînărului Werther*, lucru pe care scriitorul îl şi destăinuie spre sfîrşitul romanului, prin încadrarea explicită a lui Emil Corbescu în familia spirituală a eroului goethean. Studentul în litere şi filozofie are o calitate în plus, fiind „o speţă de socialist visător", ca şi autorul, care-l

---

[1] Socotindu-se nedreptăţit, B. V. Vermont a reprodus în ziarul *Pressa* (nr. 3, 4 ianuarie 1875), al cărui administrator era, recenzia lui Xenopol, explicînd că a tradus *Patimile* şi nu *Suferinţele*, deoarece a dorit să exprime mai potrivit natura suferinţelor, care sînt sufleteşti, izvorîte dintr-o pasiune, dintr-o patimă.

simpatizează vădit pentru aceasta, nu mai puțin însă și pentru suferințele sale, înapoia cărora se întrevede dealtfel o trăire proprie. Un socialist, chiar și visător, se neagă pe sine, dacă, uitînd de marile dureri ale celor mulți, se retrage într-o izolare pasivă, din neputința de a-și domina pasiunea. Conștient de această contradicție, Traian Demetrescu îi opune lui Corbescu, acum profesor, un personaj de altă structură, pe avocatul Grigore Priboiu — „din rasa oamenilor puternici, normal organizați, în care raționamentul stăpînește simțirea și imaginația". Între cei doi se angajează următorul dialog, prima replică fiind a lui Emil Corbescu : „— Tu-mi ceri să mă obicinuiesc cu viața așa cum e ? — Firește. Eroii adevărați îndură viața așa cum e ; numai lașii se plîng de ea. Pe Werther îl compătimesc, dar nu-l admir ! — Dar ca Werther sunt mulți... șopti Emil. — Atît mai rău ! Oamenii de felul tău, cari idealizează prea mult viața, după puterea lor de a simți și a visa, nu vor fi niciodată fericiți, în înțelesul relativ al cuvîntului. Ei își deprind sensibilitatea și imaginațiunea c-un fel de *toaletă idealistă*, care corespunde puțin sau deloc cu traiul real." În chemarea lui la realitate, Priboiu (și autorul), uitînd că Emil Corbescu era, sau fusese socialist, îi atrage atenția asupra deosebirii dintre „deprinderea rafinată și artificială a gîndirii" și felul sănătos în care privesc viața mulțimile — „totdeauna mai înțelepte și mai energice decît indivizii" —, încheind astfel : „— Știu că voi voiți să disprețuiți mulțimea. Ar trebui să vă coborîți într-însa, pentru a vă tămădui de toate neroziile voastre..." Cu doi ani înainte (1892), Al. Vlahuță rostea același îndemn în *Unde ni sînt visătorii ?...* Apelul adresat intelectualilor de a se alătura mulțimii răsuna cu putere pe atunci din cercurile socialiste. Traian Demetrescu se desolidarizează de eroul său wertherian și-l dojenește prin gura unui personaj episodic, introdus anume în acțiune. Priboiu vede în așa măsură în prietenul său un Werther, încît se teme că va ajunge la același deznodămînt. A doua zi de dimineață, după convorbirea lor, se prezintă îngrijorat la Emil Corbescu și, găsindu-l în viață, ia un aer vesel : „—A... care va să zică, nu te-ai sinucis ?... Bravo ! Primește felicitările mele !... — și-i strînse mîna." Emil Corbescu varsă șiroaie de lacrimi.

Plînsul, cugetă Priboiu, „îl va face să înțeleagă că e absurd să se generalizeze sensul vieții după o decepție în iubire, să rămîie pentru totdeauna dezarmat în fața viitorului“. Deznădăjduitul îndrăgostit se va vindeca însă nu prin argumentele ce i s-au oferit, ci prin constatarea că femeia care-i era dragă a uitat că-l iubise și ea cu ani în urmă, purtîndu-se acum față de el cu răceala unei străine. Finalul acesta amintește întrucîtva reîntîlnirea dintre Alecsis și Mărgărita.

În tratarea unor situații și a psihologiei wertheriene, *Suferința*, *Fulga* și *Iubita* alcătuiesc trei trepte : Junele se sinucide, Fulga se exilează și moare, Emil Corbescu se va readapta vieții „normale“, în orice caz, se va elibera de „neputința de a *trăi*“.

Un ecou, slab, din cealaltă operă goetheană ce-a exercitat o atît de puternică atracție asupra scriitorilor români dinainte de 1900, *Faust*, întîlnim în *Optum*, tragedie în cinci acte de Aron Densușianu. Tragedia (1897), în care autorul caută a „introduce goetheanisme, precum un cor al vrăjitoarelor“ (G. Călinescu), tratează la modul convențional un subiect istoric imaginar, totuși bucătăria vrăjitorească, amintind de aceea vizitată de Mefisto și Faust, și corul vrăjitoarelor apar ca niște adaosuri stridente, aidoma interludiilor fantastice faustiene din ciornele dramatice ale lui Samson Bodnărescu. În *Optum*, scena finală din actul III e populată de un cor de ostași ce pleacă la luptă și de un cor de fete, tot ca în *Faust*, dar mai curînd ca în opera lui Gounod decît ca în tragedia lui Goethe. La Aron Densușianu, versurile cîntate de cor capătă un caracteristic conținut patriotic.

## 5

Pentru critica literară românească din a doua jumătate a veacului trecut, Goethe este, cum s-a văzut, un autor la care se face apel ocazional, pentru exemplificări sau pentru susținerea unor enunțuri teoretice. Pînă în ultimul deceniu al secolului, singura operă goetheană tratată mai în detaliu rămîne romanul *Suferințele tînărului Werther*. Uneori, aprecierile critice provin evident din

surse străine, ceea ce dovedește dacă nu absența, în orice caz insuficiența contactului direct cu opera goetheană. În genere, în caracterizarea scriitorilor germani, literații români recurg la exegeza franceză. Enorma, încă de pe atunci, bibliografie critică goetheană era accesibilă numai cîtorva, cunoscători ai limbii germane, incomparabil mai puțini decît cei ce știau franceza.[1] Din izvoare franceze își culeg informațiile un Grigore H. Grandea, Duiliu Zamfirescu sau B. Șt. Delavrancea. Dorind să ofere cititorilor revistei *Albina Pindului* o privire de ansamblu asupra poeziei germane, Grandea publică în două numere din 1868 traducerea unui studiu de Gérard de Nerval, care prezintă evoluția istorică a respectivei poezii de la origini pînă la scriitorii contemporani.[2] Studiul, altminteri bine informat, îi va fi pus întrucîtva în derută pe cititorii români, deoarece, după Nerval, Goethe se realizează ca mare poet în... proza și teatrul lui, în *Poezie și veritate*, *Werther*, *Götz*, desigur și în *Faust*, nu însă și în poezie, deoarece, artist al formei, „dintr-însul nu este nimic aici : personalitatea lui nu există decît în roman". Traducătorul lui *Faust* în franceză, el însuși artist strălucit al formei, face curioasa, pentru el, remarcă : „Goethe, prin această formă artistică, a plăcut aristocrației din Germania, pentru care s-a și provocat o reacție care mai tîrziu l-a detronat în opinia publică. Adevărul este că sunt mulți

---

[1] Cercetătorii din Transilvania aveau desigur alte posibilități. Un exemplu îl oferă activitatea lui Meltzl Hugó, profesor de limba și literatura germană, începînd din 1872, la Universitatea din Cluj. Între 1878 și 1883, Meltzl, preocupat de studiul comparatist, s-a îngrijit de apariția colecției *Fontes Comparationis Litterarum Universarum*, al cărei prim volum e dedicat lui Goethe. În 1881, el a lansat chemarea pentru înființarea unei societăți de literatură comparată, pusă în anul următor sub tutela unei asociații internaționale fondate cu prilejul comemorării a cincizeci de ani de la moartea lui Goethe. Ca o concluzie a studiilor sale, Meltzl, a propus „identificarea ideii goetheene de literatură universală cu cercetarea de literatură comparată" (Cf. Engel Károly, II, *O contribuție la activizarea mesajului cuprins în conceptul de „Weltliteratur"*, în volumul *Istoria și teoria comparatismului în România*, sub îngrijirea științifică a prof. Al. Dima și Ovidiu Papadima, Editura Academiei R.S.R., București, 1972, p. 141—144.

[2] *Poeți germani*, în *Albina Pindului*, nr. 3 și 4, 15 iulie și 1 august 1868.

germani cari nu cunosc nici un cînt de Goethe, pe cînd toți învață a recita pe Schiller." Tot din franceză traduce Bonifaciu Florescu studiul *Despre cîteva tipuri literare*, în care autorul, F. Mallefile, face, între altele, o ingenioasă paralelă între Faust și Don Quijote.[1] Dintr-un articol propriu al lui B. Florescu *(Adevărul și originalitatea în literatură)* reținem o observație asupra lui Werther, pe care o dezghiocăm anevoie din frazele încîlcite ca întotdeauna ale acestui publicist cu minte „cîlțoasă" (epitetul e al lui Eminescu) : ca și René (al lui Chateaubriand) și Lara (al lui Byron), eroul lui Goethe sintetizează „mai multe amănunte adevărate despre omenire, decît despre omul particular", operele respective fiind „mai mult izvorîte din starea spiritului de la începutul secolului nostru decît adevărate într-un mod general".[2] Cu alte cuvinte, wertherianismul exprimă starea de spirit a unei epoci, nu o caracteristică general umană. Observația e justă, cum ar fi și concluzia : „pe cît mergem, pe atît se micșorează interesul ce prezintă lectorilor aceste personaje de care o generațiune întreagă s-a înnebunit", dacă am înlocui termenul „interes" prin adeziune, solidarizare afectivă.

În condițiile date, ar fi fost greu să ne așteptăm la contribuții românești originale și de mai amplă cuprindere asupra lui Goethe.[3] Cartea lui A. Vîntul, licențiat în litere și profesor, apărută în 1891 cu titlul *Un studiu asupra vieții și a principalelor scrieri ale celor doi poeți germani : Goethe și Schiller*, are aspectul unei compilații lipsite de vreun aport personal. Este o lucrare cu caracter monografic, organizată didactic, în care se desfășoară biografia lui Goethe, secționată în paragrafe despre etapele și persoanele importante din viața poetului, despre operele acestuia, cu rezumatul subiectului și o caracterizare sumară. Din momentul în

---

[1] Tipărit mai întîi în *Literatorul*, articolul e reprodus în volumul lui Bonifaciu Florescu, *Studii literare*, I, București, Editura Tipografiei populare, 1898, p. 207—215.

[2] *Ibid.*, p. 139.

[3] Ca și în cazul traducerilor, nu vom putea înregistra și, cu atît mai puțin, comenta — ar fi și inutil — toate articolele despre poet și operă.

care se înnoadă prietenia Goethe-Schiller, este intercalată descrierea vieții și a operelor celui din urmă, pentru ca, în final, să se revină la Goethe „singur". Judecînd după cele cîteva pagini de la sfîrșitul volumului, cuprinzînd numele cîtorva sute de abonați, s-ar deduce că lucrarea lui A. Vîntul, mijloc de informare util la apariția ei, a fost așteptată cu interes.[1]

Dintre semnatarii celor cîtorva materiale critice referitoare, fie și parțial, la Goethe, se remarcă doi critici tineri : Raicu Ionescu-Rion și Ilarie Chendi. Opiniile lui Rion, formulate în contexte dedicate altor teme, sînt similare acelora ale fruntașului criticii materialiste din epocă, Gherea. Ca și acesta, colaboratorul publicației social-democrate din Iași, *Evenimentul literar*, invocă poezia lui Goethe, alături de aceea a lui Schiller, Heine și Shelley, pentru a o opune artei contemporane „decadente". Amintiții poeți „nu s-au văicărit toată viața de dureri egoiste : în inima lor largă și simțitoare, toate simțirile și durerile omenești au avut loc"[2]. Pentru Rion, reprezentanți ai poeziei decadente sînt Théophile Gautier, François Coppée și Baudelaire, același Baudelaire, în care Macedonski vedea pe unul dintre vestitorii „poeziei viitorului". Notăm acest lucru, pentru a evidenția încă o dată că orientări literare românești aflate la poluri opuse se aliniază în același front pro-Goethe. În articolul lui Rion, din care am citat mai sus, menționarea lui Goethe ar putea să pară convențională. Dar în fragmentul *Din psihologia socială*,[3] criticul reia ideea, argumentînd-o în mod concret cu o operă a poetului : „În 1831, încheindu-și cariera poetică, Goethe sfîrși marea sarcină ce-și luase, de a condensa întreaga suferință omenească într-o dramă. Marele poet simțea parcă

[1] Volumul, însumînd 195 pagini, a apărut la Iași, Tipografia C. Popovici.

[2] Rion, *Literaturile decadente*, în *Evenimentul literar*, nr. 17 și 18, 11 și 18 aprilie 1894 ; citat după Raicu Ionescu-Rion, *Scrieri* culegere de texte, studiu și note de Florica Neagoe, Editura științifică, 1964, p. 250.

[3] Fragmentul a apărut postum, în *Lumea nouă*, nr. 193, 29 mai 1895, și în volumul Raicu Ionescu-Rion, *Scrieri literare*, Tipo-litografia H. Goldner, 1895 ; reprodus în culegerea *Scrieri*, p. 326—329.

un fel de datorie de a nu lăsa neatinsă partea cea mai mare a vieţii omeneşti : durerea ; el voia să fie omul în care această viaţă să se fi concentrat sub toate formele ei." *Faust* — concentrat artistic al durerii omeneşti, iată o apreciere inedită. Întrucît, după Rion, omenirea se simte mai puţin atrasă de literatura senină, optimistă, „mai tot restul operei poetice" a lui Goethe a fost pus în umbră de *Faust* — „azi se citesc mai mult operele lui triste, adică *Patimile tînărului Werther* şi *Faust*." Între două poezii, cu acelaşi titlu, *Herbstgefühle (Fiori de toamnă)*, una a „optimistului Goethe" şi alta a „pesimistului Lenau", marea mulţime o va prefera pe a celui din urmă ; de asemenea, „marea majoritate a cititorilor se va simţi mai străină, mai rece, mai dezgustată chiar de sentimentul optimist al lui Goethe care, poftind în casă-i : două fructe *(Zwillingsbeeren)* le invită să crească mai iute..." Într-o asemenea formulare naivă, teza foarte tînărului critic (abia depăşise douăzeci de ani), care, în treacăt fie spus, confundă conţinutul operei cu atitudinea poetului, inaugurează un studiu de psihologie socială întrerupt înainte de a se limpezi, construit pe ideea că ecoul unei scrieri literare trebuie căutat în starea de spirit a societăţii. Operă tristă, *Faust* nu este însă şi una adumbrită de pesimism. În conferinţa *Eminescu şi Lenau*[1], trecerea în revistă a operelor lui Lenau, cu scopul de a le evidenţia pesimismul, îi prilejuieşte criticului o paralelă între poemul dramatic *Faust* al acestuia şi *Faust* de Goethe. Relatînd succint subiectul celui din urmă, cu o corectă înţelegere a episoadelor principale, Rion subliniază că eroul goethean este „personificarea nemărginitului dor de a pătrunde în toate tainele naturii" şi că, după îndelungi experienţe dureroase, el „devine un om practic : fundează colonii, lucrează pentru binele aproapelui şi aici, în fine, găseşte el dorita lui linişte". Aşadar, în contrast cu eroul, sceptic, lipsit de orice ideal, al lui Lenau, care sfîrşeşte prin a se sinucide, eroul lui Goethe se îndreaptă spre un final optimist.

---

[1] Ţinută la Iaşi în aprilie 1893, conferinţa a fost publicată în *Scrieri literare*, 1895.

Puțini scriitori au fost înconjurați în propria lor țară de atîta admirație, dar și de atîta adversitate ca Goethe. Spunem scriitori și nu opere, deoarece nu numai creația goetheană, ci și omul a fost succesiv și concomitent admirat cu entuziasm, sau supus unor acuzații infamante, uneori nu fără urmări. Cultul lui Goethe a cunoscut într-adevăr perioade de eclipsă. Pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea, dintre români numai adolescentul Maiorescu s-a arătat dezamăgit, pentru un răstimp foarte scurt, de comportamentul moral al poetului, iar atunci se afla într-un mediu german și sub înrîurirea cărții unui anti-goethean din Germania. Obiecțiile aduse „imoralității" *Suferințelor tînărului Werther* nu s-au transformat la noi într-un rechizitoriu împotriva poetului.

Abia în 1897, cititorii români iau cunoștință de cele mai cumplite acuzații aduse în Germania poetului față de care pînă atunci li se inspirase numai venerație. Amplul articol *Cine e autorul scrierilor lui Goethe*, publicat, sub semnătura lui George Coșbuc, în trei numere consecutive din *Epoca* (nr. 540, 541, 542 din 22, 23, 24 august), invocă însă cel mai celebru și scandalos caz de adversitate literară nu dintr-o solidarizare cu detractorii, ci din dorința de a arăta la ce monstruozități se poate ajunge în acțiunea de defăimare a unui mare poet. De cîțiva ani, din 1893, autorul *Baladelor și idilelor* era ținta cunoscutei campanii de denigrare, pornită de Grigori N. Lazu, căruia i se asociaseră și alții, cu nume mari. Așadar, Coșbuc adună cu migală și sintetizează gravele imputări aduse lui Goethe, pentru a se apăra pe sine. Operația îi va fi provocat dezgust, cu atît mai mult, cu cît se aflase de timpuriu în situația de a se familiariza cu opera titanului și de a o respecta.[1]

[1] Ca elev al liceului din Năsăud, poetul a studiat amănunțit literatura germană, fiind atras cu deosebire, cum ne informează biografii săi, de Schiller și Goethe. Printre traducerile pe care le-a citit atunci în cadrul societății Virtus Romana Rediviva, sînt consemnate și numeroase traduceri din Goethe, al căror text s-a pierdut. Mai tîrziu, creația goetheană nu pare a-l fi interesat în mod special, dar în biblioteca sa, păstrată și astăzi, se găsesc mai multe ediții din Goethe. Orientalele sale ar îngădui presupune-

Nota senzațională a articolului său, unică în bibliografia goetheană din România, ne determină să zăbovim puțin asupra acestui articol. Coșbuc începe cu o afirmație ritoasă: că Goethe „a fost talentat și că a scris poezii, e sigur. Dar c-ar fi scris *Faust* e lucru îndoielnic, și mai îndoielnic e c-ar fi scris tot ceea ce a iscălit Goethe“. Demascarea imposturii se bizuie pe probe *negative* și *pozitive*. Cele negative: poetul nu avea studii superioare, era leneș, a publicat mult mai mult decît ar fi putut scrie chiar și în lunga lui viață. Pentru cît a tipărit, ar fi trebuit să lucreze șase ore pe zi, ceea ce n-a făcut niciodată, fiindcă era funcționar de stat, se ocupa cu științele naturale, îi plăceau petrecerile, întreținea o corespondență vastă, avea „patima de femei“. Probele pozitive: nu l-a văzut nimeni improvizînd, în familia lui n-a existat „nici un individ cu aplecare spre poezie“. Lipsit de scrupule, și-a însușit scrieri ale altora, în total „opt inși“, printre care iubitele sale Marianne von Willemer, Bettina von Arnim, apoi Schiller și, mai ales, copistul său Willibald Guttmann. Arnim îi aducea cărți vechi, din care el copia poezii, apoi cărțile erau arse... Schiller, sărac și bolnăvicios, era împrumutat cu bani, astfel că trebuia să plătească într-un fel. Între altele, a prelucrat *Wilhelm Meister*, făcînd dintr-un „roman prost“ unul bun. Tot Schiller e autorul xeniilor. Willibald Guttmann i-a fost lui Goethe coleg la Universitatea din Leipzig, era sărac, retras, extrem de sfios. Plătit de „bogatul Goethe, Guttmann i s-a devotat, l-a însoțit la Weimar și a scris, pînă la moartea sa, pentru protector. Uneori, revoltat împotriva uzurpatorului, dispărea o vreme. Într-o asemenea perioadă de absență au apărut *Suferințele tînărului Werther*, și de aceea Goethe n-a cutezat să semneze romanul. Unii critici, mai adaugă Coșbuc, „s-au încercat să dovedească faptul că *Faust* nu numai că e scris de Guttmann și de Schiller, dar că Guttmann și-a simbolizat chiar pactul între el și Goethe“. Iată o fantastică și

---

rea că *West-östlicher Divan* a exercitat asupră-i o anume înrîurire. De asemenea, prin caracterul lor de maxime și de îndemnuri etice, ca și prin formă, distihurile din *Gazel* și *Lupta vieții* amintesc îndeaproape ciclul goethean *Zahme Xenien*.

nemaipomenită interpretare a tragediei *Faust!* George Coşbuc expune toate aceste absurdităţi şi naivităţi cu o deplină seriozitate, desigur simulată, dar atît de bine — sau rău — simulată, încît cititorii *Epocii* care n-au parcurs decît primele două părţi ale articolului şi chiar partea a treia, fără a lua în seamă scurtul adaos din final, au putut rămîne cu impresia că semnatarul articolului e de acord cu detractorii lui Goethe, ba chiar că-şi expune propriile sale păreri. Polemist stîngaci (v. şi *Notele* de la finele volumului *Fire de tort*, ediţia din 1896), poetul nu s-a îngrijit să dea de înţeles cu claritate, în cursul expunerii, că prezintă o colecţie de stupidităţi, cu scopul de a le respinge. Limbajul său e derutant. Abia în final, oferă cheia alarmantei şarade, însă cheia aceasta e insuficient şlefuită: „Nu e aşa negru dracul, spun oamenii, şi nici cu Goethe n-o fi stînd lucru aşa cum spun criticii. Într-o operă atît de vastă ca a lui Goethe e cu putinţă să se fi strecurat şi lucrări străine...“ El însuşi admisese, în *Notele* din 1896, că printre poeziile sale din *Balade şi idile* se strecuraseră lucrări străine. „Critica prea pesimistă sau tendenţioasă — adaugă poetul — găseşte dovezi pentru sine, mai ales dacă cel ce o face e cît de cît ingenios.“ El, Coşbuc, n-a fost ingenios. În ultima frază devine, în sfîrşit, mai categoric: „În aceste articole am arătat cititorilor *Epocei* dovezile ce se aduc împotriva lui Goethe; într-alte articole vom arăta dovezile cari apără pe Goethe, sau, mai bine, cari răstoarnă toate acuzările, de multe ori stupide şi mai totdauna răutăcioase ale unor duşmani ai poetului“. Alte preocupări, poate şi sila de a continua polemica, îl vor fi împiedicat pe sobrul şi onestul Coşbuc de a-şi ţine făgăduiala, care egala totuşi cu o obligaţie morală ce se cerea respectată.

La numai doi ani după apariţia articolului lui George Coşbuc, cititorii presei româneşti pot lua din nou cunoştinţă de atitudinea ireverenţioasă faţă de memoria lui Goethe, arătată de unii dintre conaţionalii săi. În 1899, cu prilejul împlinirii a o sută cincizeci de ani de la naşterea poetului, patimile se aprind din nou. Încă din prima lună a anului, oficialităţile germane iniţiază o serie de acţiuni festive. În Reichstag, se propune vo-

tarea sumei de 50 000 mărci, pentru ridicarea unui monument la Strassburg, pe atunci oraș german. Hotărîrea stîrnește proteste. Ilarie Chendi, avînd la îndemînă, în Transilvania, presa germană, află de îndată despre această propunere, ca și despre reacția pe care o produsese, și se simte îndatorat să intervină întru apărarea lui Goethe. Calomniat de ai săi, titanul își găsește pledanți printre români! Colaborator asiduu la publicațiile transilvănene, Chendi, deși la începutul carierei sale, își făcuse un nume, iar revista *Familia* era cea mai importantă din provincie, astfel că articolul *Germanii contra lui Goethe*[1] a avut cu siguranță răsunet în rîndurile cititorilor. Criticul nu află pentru prima dată despre calomnierea lui Goethe, totuși i se pare curios că „nu e tocmai neînsemnată acea parte a opiniei publice, care protestează în contra nobilei intențiuni de a crea un nou semn de glorificare titanului geniu". Motivele invocate de protestatari sînt de domeniul moralei, au apărut „iarăși faimoșii moraliști și moralizatori germani, cari împroașcă venin asupra aceluia, căruia ei n-ar fi vrednici nici să-i dezlege încălțămintea... dacă ar trăi". La Strassburg, Goethe a locuit în 1870—1871, pentru a-și continua studiile, iar în acel răstimp se situează idila lui cu Friederike Brion, fiica pastorului din Sesenheim. De aceea se propusese ridicarea unui monument în respectivul oraș. Dar tocmai în Strassburg s-au formulat protestele cele mai vehemente. Presa orașului refuza monumentul. Chendi citează pasaje din două ziare; reproducem unul dintre pasaje: „Astfel, acest erou al literaturei a fost un desăvîrșit sălbatic, un imoral mișel, care a primejduit viața și fericirea multor femei cinstite și le-a călcat în picioare onoarea, pentru bestialele și josnicele sale instincte. Ca și moralitatea sa, i-a fost patriotismul. Căci, pe cînd învingătorul corsican călca pe gîtul națiunei germane și cînd întreg poporul german se îndeletnicea cu lupta de eliberare — Goethe se amuza cu iubitele sale." Ilarie Chendi respinge *de plano* situarea discuției pe un asemenea teren, în numele unui principiu, pe care l-am văzut for-

[1] În *Familia*, nr. 6, 7/19 februarie 1899, p. 64—66.

mulat și de Titu Maiorescu: cine dorește a judeca în probleme de artă nu trebuie să-l confunde pe om cu artistul. Cu gîndul, probabil, la mentalitatea cititorilor săi, criticul socotește argumentul insuficient și neconvingător, astfel că, printr-o turnură strategică, se oprește la idila din Sesenheim, ca la un exemplu general valabil pentru iubirile lui Goethe, și narează episodul cu „Rica", pentru a conchide: „Nu se poate închipui un amor mai idilic, mai ideal ca amorul lui Goethe cu Frederica". Parcurgînd paginile lui Chendi, cititorii mai vîrstnici ai *Familiei* își vor fi amintit de o altă evocare, aceea amplă și romanțată, a aceleiași idile, publicată de revista lor, care apărea pe atunci la Budapesta.[1] În încheierea articolului din 1899, criticul se întreabă cum de uită ziarele din Strassburg că „acestei relații de dragoste puritană literatura germană îi datorește cele mai frumoase poezii", printre care poezii, ca să completăm, se numără cîteva celebre: *Mailied*, *Willkommen und Abschied*, *Heidenröslein*.[2]

Tot în 1899, cititorii români sînt informați asupra „cazului" Goethe, privit în altă perspectivă decît aceea a detractorilor propriu-ziși, și anume din una (pseudo) științifică. Concomitent cu articolele citate de Chendi, în Germania apare volumul *Über das Pathologische bei Goethe* de P. I. Möbius, adept al teoriei lombrosiene, după care geniul e o formă de anomalie psihică. O recenzie asupra cărții, semnată de Marie Rzewska și datată „Genève, mars 1899", e tradusă și tipărită prompt (în nr. 21 din 21 martie 1893) de revista bucureșteană *Floare albastră*, editată de prietenul lui St. O. Iosif, I. Constantinescu-Stans. Recenzenta, care nu ia în se-

---

[1] Emilia Lungu, *Friederica Brion* — Episod din viața lui Goethe, în *Familia*, nr. 32, 33, 34, 8/20 august, 15/27 august, 22 august/3 septembrie 1876.

[2] Friederikăi îi datorează literatura germană mult mai mult. Goethe n-a uitat-o niciodată și nu s-a eliberat de sentimentul de vinovăție față de ea, deși dragostea lor a fost într-adevăr castă. La bătrînețe, în *Poezie și adevăr*, a dedicat idilei din Sesenheim cîteva zeci de pagini de caldă evocare (În Cartea a zecea și a unsprezecea). Poetul a veșnicit chipul iubitei sale părăsite nu numai în Margareta din *Faust*, ci și în cele două Marii, din *Götz von Berlichingen* și *Egmont*.

rios teoria patologiştilor, constată că tocmai alcătuirea psihică perfect normală a lui Goethe i-a determinat pe unii critici să pună operele poetului pe seama secretarului său (acel copist Willibald Guttmann). Iată însă, continuă ea în ironie, că aceşti critici sînt acum infirmaţi de Möbius, după care Goethe era „anormal“ („perversitate morală, precocitate sexuală ; la nouă ani avea amante“). Aşadar „degenerescenţa lui e proba că el e autorul operilor sale“, astfel că „tot e bună nebunia la ceva !“

Aniversarea din 1899 a fost ignorată de periodicele şi editurile româneşti. Singura publicaţie care o ia în seamă este tot *Familia*. În nr. 19 din 9/21 mai, revista publică o nouă traducere a baladei *Pescarul*, semnată de Maria Ciobanu, iar la scurt timp după festivităţile din Germania îi dedică lui Goethe întreg numărul 36 din 5/14 septembrie. Articolul de fond informează asupra numeroaselor manifestări şi descrie mai amănunţit serbările din Frankfurt pe Main. Poetului, care „nu mai este exclusiv al germanilor..., ci al tuturor popoarelor din univers“, numărul revistei îi e dedicat „drept omagiu de pietate“, ca un „act de recunoştinţă, de stimă şi admiraţiune“. Nu lipseşte din articol şi o observaţie critică. Celebrarea lui Goethe ar trebui să fie un exemplu pentru români : în 1899 se împliniseră zece ani de la moartea lui Eminescu, şi nu se organizase nici o manifestare omagială. În cele cîteva pagini despre *Werther*, Ilarie Chendi reia detaliile cunoscute despre geneza romanului şi stăruie, ca toţi comentatorii români, asupra problemei moralităţii. Romanul a fost „greşit înţeles şi chiar intenţionat răstălmăcit.“ Cum o spune şi poetul în ştiutul pasaj din *Poezie şi adevăr*, „spiritul timpului predispunea lumea spre sentimentalism“. Goethe n-a intenţionat „să creeze un ideal în Werther“, un asemenea erou nu poate fi socotit drept un exemplu, l-am putea însă „numi chiar moral, căci e neîndoios o nobilă trăsătură de caracter, cînd nu voieşte să nimicească sfinţenia legăturei familiare dintre Albert şi Lotte...“ Ar fi fost de-a dreptul deplorabil dacă, nerenunţînd la dragoste, n-ar fi avut nici curajul să se sinucidă şi ar fi tînjit „ofticîndu-se pe picioare (!)“. De aceea citim „cu

căldură“ romanul, iar „lectura lui ne nobilitează, fără să ne îndemne a ne gîndi îndată la revolver...“ Cînd scria aceste rînduri, găsind justificată soluția sinuciderii, Ilarie Chendi mai avea doar paisprezece ani pînă cînd va recurge la aceeași soluție, dar atunci va fi nu un om curajos, ci unul foarte bolnav... Celelalte articole din numărul omagial al *Familiei* : *Mama lui Goethe* de dr. M. Hârsu și *Cum considera Goethe căsătoria* „după W. Bode“. În completare, un fragment dintr-o scrisoare despre tînărul Goethe a lui J. G. Zimmermann. Opera lui Goethe este reprezentată prin cele trei sectoare principale ale ei : un fragment din *Suferințele tînărului Werther* în traducerea lui Gavriil Munteanu, *Visul nopții de Valpurgis* sau *Nunta de aur a lui Oberon cu Titania* din *Faust* în versiunea V. Pogor și N. Skelitti, poezia *Izbăvire*, tălmăcită de St. O. Iosif. Sînt trei generații de traducători și tot atîtea etape din pătrunderea creației goetheene în România, în secolul trecut. Cel din urmă dintre traducători, St. O. Iosif, a cărui activitate creatoare se va împlini după 1900, inaugurează o perioadă nouă, superioară, cu recolte durabile.

## DE LA MEŞTEŞUG LA ARTĂ

### 1

Din anii imediat anteriori începutului de secol pînă la primul război mondial se impun primii mari traducători români de poezie, autori ai unor transpuneri de valoare excepţională. Cel dintîi e George Coşbuc, care dă în 1896 *Eneida* de Virgiliu, în 1897 *Antologia sanscrită*, în 1897 *Sacontala* de Kalidassa, în 1906 *Georgicele* virgiliene, în 1910 *Don Carlos* de Schiller. În aceeaşi vreme, autorul *Baladelor şi idilelor* realizează traducerea *Divinei Comedii* a lui Dante, care va fi editată postum. Tot acum, George Murnu publică versiunea românească, de o savoare unică, a *Iliadei* lui Homer, care apare în 1916, şi începe să lucreze la *Odiseea*, publicată curînd după război. Mai tînăr decît amîndoi, St. O. Iosif parcurge, ca traducător, o gamă încă mai întinsă, cu izbînzi majore, la care ne vom opri în mod special mai departe. Dintre ceilalţi tălmăcitori-artişti de poezie, să-i mai amintim pe Dimitrie Anghel şi Panait Cerna.

Anul 1900 poate fi considerat ca începutul unei etape noi şi în privinţa traducerilor operei lui Goethe. Deşi cantitatea e asigurată în continuare de literaţi amatori şi meşteşugari mărunţi ai versului, nota relevantă constă în trecerea, cu seriozitate, competenţă şi talent, la lucrarea de artă.

Goethe e pe gustul poeţilor tineri, şi nu numai al acelora de orientare tradiţionalistă ca St. O. Iosif, Oreste şi Barbu Nemţeanu traduc opere întregi sau părţi întinse din unele cicluri, Ştefan Petică studiază textele goethene despre estetică, George Bacovia, în li-

ceu, „citise din Goethe *Faust* și *Suferințele tînărului Werther*, pe care le-a reluat de cîte două ori"[1].

De la 1900 pînă în 1917, lista traducerilor din opera lui Goethe acoperă, ca și mai înainte, aproape toți anii (un singur an alb : 1904), fapt elocvent prin el însuși pentru neistovirea interesului arătat poetului, prezent anual cu un număr considerabil de titluri.[2] În selecție, traducătorii de poezie calcă în genere pe urmele înaintașilor. Dintre lirice, de o atenție specială se bucură pastelul *Meeres Stille*, reluat în cinci versiuni (cu titlul tradus textual, sau schimbat în *Liniște* ori *Pastel marin)*, cîntecele *Harpistului* și ale lui *Mignon* („Cunoști tu țara...", netălmăcit mai înainte, apare în trei variante). Dintre balade, primul loc e ocupat de *Pescarul* (cu șase traduceri, după celelalte cinci apărute înainte de 1900), urmat de *Regele din Thule* și *Cîntărețul* (cu patru, respectiv trei traduceri). Se traduc pentru prima dată, între altele, *Ein gleiches* („Über allen Gipfeln...") („Peste toate vîrfurile..."), *Heidenröslein (Floare de răsură), Mailied (Cîntec de mai), Künstlers Abendlied (Cîntecul de seară al artistului), Grenzen der Menschheit (Hotarele omenirii)*, un număr mai mare din *Römischen Elegien (Elegiile romane*, I, III, V, VII, VIII, X, XIV, XVII), *Die Spinnerin (Torcătoarea), Totentanz (Dansul morților), Die Nektartropfen (Stropii de nectar), Der Gott und die Bajadere (Zeul și baiadera).*[3]

---

[1] Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia*, ediția a II-a, București, Editura Eminescu, 1972, p. 35.

[2] Lista traducerilor de poezii apărute în presă, apud Dorothea Sasu-Țimerman.

[3] Din cele aproape șaptezeci de titluri de poezii (în peste nouăzeci de tălmăciri), mai apar pentru prima dată în limba română : *An den Mond (Către lună), An die Erwählte (Alesei), An die Günstingen (Către cei favorizați), April, Christel, Das Alter (Bărînețea), Der neue Amadis (Un nou Amadis), Die Bekehrte (Convertita), Die schöne Nacht (Noaptea frumoasă), Die Spröde (Năzuroasa), Erinnerung (Memento), Juni, Klaggesang von der edlen Frauen von Assan Aga (Deplîngerea soției lui Assan Aga), Mit einem goldenen Halskettchen (La predarea unui lănțișor de aur), Nachgefühl (Reminiscență), Schäfers Klagelied (Jalea păstorului), Wanderers Nachtlied (Cîntec de noapte), Wilkommen und Abschied (Te salut, rămîi cu bine), Zahme Xenien* VI [„Vom Vater hab' ich die Statur"] *(Xenii blînde* VI, „Tata mi-a dat statura"). Titlurile românești aparțin traducătorilor.

Dintre periodice, pentru stăruința în publicarea unor traduceri din Goethe, se evidențiază *Tribuna literară* (suplimentul de specialitate al gazetei transilvănene *Tribuna), Luceafărul, Sămănătorul,* cele două publicații ale lui N. Iorga, *Floarea darurilor* și *Neamul românesc literar,* revistele craiovene *Drum drept* și *Ramuri, Universul literar. Convorbiri literare* acordă un spațiu sensibil mai mare studiilor despre Goethe și recenziilor decît cel alocat traducerilor (reprezentate numai prin două titluri). Una dintre cele mai importante reviste literare ale vremii, *Viața românească,* îl tratează pe titanul din Weimar cu parcimonie, publicînd traducerea unei singure poezii și o recenzie, iar simbolista *Viață nouă* îl ignoră cu desăvîrșire.

Inițiativa aparține evident întotdeauna colaboratorilor care trimit traduceri sau articole. Pentru redacții, în care persistă prejudecata că traducerea literară, chiar traducerea de poezie, e o treabă la îndemîna oricui, numele lui Goethe pare a fi o recomandare suficientă, chiar dacă textul acceptat lasă de dorit. *Tribuna literară,* de exemplu, adăpostește, într-un singur an (1902), zeci de traduceri semnate de Ioan Băilă, al cărui condei bont mutilează astfel *Harfenspieler (Arfanistul !)*: „Cine vrea să fie singur,/ Ah ! curînd va fi ;/ Lumea-și vede de năcazuri,/ La el n-a gîndi./ Da, lăsați-mi chinul meu !/ Cînd voi putea și eu/ Singur de tot a fi,/ Atunci singur n-oi fi". Distanța enormă de la o asemenea îngăimare pînă la transferul de poezie e jalonată, la niveluri în genere modeste, apropiate, de numeroși traducători amatori, a căror mențiune nominală aici ar fi inutilă. Să-i cităm totuși pe I. Pajură (pseudonimul unui Ion N. Popescu) și Iorgu G. Toma, ale căror realizări dau pentru categoria respectivă măsura medie. Cel dintîi, colaborator la *Neamul românesc literar* (1909), obține un strop de poezie doar cu prețul tratării foarte libere a originalului. Iorgu G. Toma, pe care Ion Gherghel îl prețuiește excesiv ca pe unul dintre „cei mai de frunte tălmăcitori români", se ține mai aproape de originale, nu însă și de poezie. *Torcătoarea,* pe care i-o publică în 1907 *Viața românească,* nu reușește să capteze dramatismul abia sugerat prin expresia de o emo-

ționantă simplitate (ca în idilele lui Coșbuc) din *Die Spinnerin*: „Într-o zi torcînd la in/ — Azi de ce n-aș spune ? — S-așeză, ca din senin,/ Lîngă mine-un june.// Lăudă — a fost păcat ? —/ Ce-i plăcu mai bine :/ Păru-mi galben și buclat,/ Firul tors de mine“ etc. Pentru mulți traducători români, simplitatea expresiei, care e la Goethe distilare de esențe, este o capcană.

Pe trepte ceva mai înalte, chiar dacă nu reușesc nici ei să evite această capcană, se situează cei cîțiva poeți de oarecare renume în epocă, pe care istoria literară nu-i ignoră, încadrîndu-i printre autorii minori. Maria Cunțan tălmăcește mai stîngaci *Mîngîiere în lacrimi* (*Familia*, 1902) și ia avînt în *Închinarea lui Goethe la „Faust“* (în volumul *Din caierul vremii*, Minerva, București, 1916) :

V-apropiați din nou nedeslușite,
Voi ce mi-ați apărut, icoane vii.
Vor mai pluti simțirile-mi vrăjite
Spre voi, să mă încerc a vă opri ?
Cum răsăriți abia dezvăluite,
Cum izvorîți din neguri argintii,
Mă simt cuprins de-o sfîntă adiere
Și sufletul meu fermecat vă cere.

La rîndu-i, Barbu Nemțeanu tălmăcește simplist cele două catrene „ușoare“ din *Meeres Stille* și se arată mai inspirat în transpunerea unui buchet din *Elegiile romane* (I, III, V, VIII, X, XIV, XVII), ca și cînd dificultatea însăși a originalului i-ar fi oferit un sprijin : „— Aprinde-mi, băiatule, lampa ! — Afară e încă lumină. Se trece zădarnic uleiul. Nu trageți obloanele încă./ Nici soarele n-a dat s-apună din creștetul munților, iată !/ Un ceas, pe din două, mai treacă, apoi coborî-va și noaptea ! — Ștrengarule, du-te și-ascultă ! Aștept ca să-mi vină iubita./ O, mîngîie-mi dorul, tu lampă, căci tu ești al nopții drag sol“. B. Nemțeanu își publică traducerile mai întîi în *Floarea darurilor* (1907), apoi le adună, împreună cu tălmăciri din alți autori germani, în volumul *Goethe, Schiller, Lessing, Heine, Lenau — Poezii alese* (Editura „Lumen“, București [1910]). Nici Ioan Băilă nu-și părăsește tălmăcirile în paginile de

revistă, ci le mărește numărul pînă la aproape patruzeci de titluri, în culegerea *Poeți germani:* Johann W. Goethe, Heinrich Heine (Sibiu, 1902). Al treilea volum, tot colectiv, este *Poezii* de Schiller și Goethe semnat de C. Morariu (reeditare a volumului din 1890).

## 2

Lărgirea perspectivei în abordarea operei lui Goethe progresează cu destulă timiditate. Cititorii români iau totuși cunoștință de cîteva texte interesante ale teoreticianului și gînditorului, ca și de cîteva, prea puține, scrieri ale povestitorului. O inițiativă lăudabilă în acest sens este aceea a publicației *Scena* din Iași, care tipărește (în 1903) cuvîntarea *Teatrul lui Shakespeare (Zum Shakespears Tag)*. La sfîrșitul primului deceniu, *Universul literar* reia explorarea domeniului pe care românii s-au întîlnit pentru prima dată cu Goethe, cu multe decenii în urmă, și tipărește într-un prelungit interval de timp (1909—1911) „cugetări" și „conversații intime".

O imagine relativ completă, în scurte extrase, a prozei goetheene, în ansamblul larg al literaturii germane, o oferă *Crestomatia* apărută în 1901. Cu subtitlul *Bucăți alese din autori germani*. Traducere română (Editura Casei școalelor, București), crestomația e un volum masiv, de peste șase sute de pagini, cu mostre de literatură germană — literatură în sensul cel mai larg — de la Lessing și Herder pînă la Sudermann și de la Martin Luther pînă la Kant și Nietzsche. Din Goethe sînt reproduse fragmente din *Patimile tînărului Werther*, *Impresii de călătorie în Italia (Veneția, Roma)*, *Egmont* (finalul piesei), *Wilhelm Meister (Romanul și drama)*, povestirea *Copilul evlavios*, o serie de maxime grupate sub titlul *Scîntei*. La nici una dintre traducerile, altminteri îngrijite, ale textelor goetheene nu se menționează traducătorul, ca și la alte cîteva texte. Printre semnatarii celorlalte tălmăciri, îl întîlnim și pe Titu Maiorescu, despre care I. E. Torouțiu crede că este chiar autorul crestomației.[1]

[1] Cf. *Studii și documente literare*, III, p. 72.

Din proza lui Goethe, paralel cu reeditarea în continuare a *Suferințelor tînărului Werther* (în versiunea lui I. Hussar), se mai traduc doar cîteva fragmente. Unul, intitulat *Ce dorești la tinerețe ai cu prisos la bătrînețe*, apare sub semnătura lui P. G. (rimm) în 1906, într-o revistă pentru școlari din Tîrgu-Jiu *(Bunul prieten*, nr. 9—10). Este o pagină în care Goethe explică moto-ul părții a II-a din *Poezie și adevăr*, operă care va aștepta încă o jumătate de secol pînă la tălmăcirea integrală în limba română. În volum se tipărește *Mignon*[1], în care traducătorul, At. Iliescu, încearcă să realizeze o povestire unitară, extrăgînd din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* pasajele în care apare gingașa eroină a lui Goethe. Poate că, practicată cu seriozitate, o asemenea operație de extracție și asamblare, ar da unele rezultate. Iliescu vîră însă foarfecile ca un cîrpaci și nu numai că taie anapoda, dar și modifică prin scurtări și rezumări ceea ce a decupat. În felul acesta, textul lui Goethe e stors de poezie ca un ciorchine, în locul căruia se oferă cititorilor o mînă de coji și sîmburi. Tot cu proza lui Goethe își vor fi închipuit cititorii că au a face, parcurgînd *Povestea lui Achille* din volumașul cu acest titlu, completat cu *Prometheus*.[2] Denumite de traducător „poeme" și transpuse în proză, scrierile sînt două opere neterminate : epopeea de factură homerică *Ahiliada (Achilleis)* și drama *Prometeu*. De ce va fi ales autorul traducerii, Barbu Constantinescu, și încă pentru o colecție de popularizare, aceste fragmente, pe care le reproduc doar edițiile mari ? În multe locuri se vede că n-a înțeles textul. Doar monologul lui Prometeu, publicat de Goethe ca poem independent și așezat de el, în una din edițiile operelor sale, la începutul actului III (din care n-a mai scris altceva) e tradus corect, ceea ce ne face să bănuim că Barbu Constantinescu a avut în față și a redat în proză versiunea românească în forma originală, publicată cu cîțiva ani înainte de Panait Cerna.

---

[1] Goethe, *Mignon*, traducere de At. Iliescu, Biblioteca Minerva, nr. 191, [1915].

[2] Goethe, *Povestea lui Achille, Prometheus*. Poeme în traducere de Barbu Constantinescu, Librăria Universală Leon Alcalay, București, [1915], „Biblioteca pentru toți", nr. 922.

Asemenea excursuri spre sectoare periferice ale creației goetheene rămîn singulare, atenția fiind polarizată de opere importante. Pe primul loc, ocupat înainte de 1900 de *Suferințele tînărului Werther*, se situează acum *Hermann și Dorothea*. Constantin Morariu, retipărindu-și după război traducerea poemei, ne va informa că în 1884 îi trimisese lui Vasile Alecsandri un exemplar din ediția de-atunci, iar „nemuritorul de la Mircești" îl înștiințase că „a citit-o cu plăcere". Între 1900 și primul război mondial, această plăcere se arată a fi fost împărtășită de multă lume, atît printre traducători, cît și printre cititori. Și în Germania, *Hermann și Dorothea* concurase, ca succes, *Suferințele tînărului Werther*. La noi, în răstimpul amintit, apare, la intervale scurte, în nu mai puțin de cinci traduceri ! Se tipărește (în 1902), lucru puțin obișnuit pe atunci la noi pentru operele literare străine, și în original, ca lectură pentru elevii de curs superior, cu scurte rezumate în limba română și vocabular în subsol. Textul e precedat de o schiță bibliografică în germană și de o prezentare extrasă din studiul monografic al lui A. Vîntul.[1] La un an după această ediție în germană, vede lumina tiparului traducerea lui A. Zaman[2], în 1908, versiunea lui Barbu Constantinescu[3], în 1911, două tălmăciri, semnate, respectiv, de Maria Baiulescu[4] și de Oreste[5], în sfîrșit,

---

[1] *Hermann și Dorothea* de Wolfgang Goethe. Cu notițe pentru uzul cursului superior al liceelor, seminariilor, școli profesionale și secundare de I. Bidu, profesor, București, Institutul de arte grafice, „Eminescu", 1902.

[2] Operă completă. Goethe, *Hermann și Dorothea*. Traducere în formele originale de A. Zaman, licențiat în drept, București, Institutul de arte grafice „Eminescu", 1903.

[3] Goethe, *Hermann și Dorothea*. Traducere de Barbu Constantinescu, București ; cu același titlu, în „Biblioteca pentru toți", nr. 974 [1915]. Data prefeței, 1908, trebuie să fie și aceea a primei ediții.

[4] Goethe, *Hermann și Dorothea*. Traducere în hexametri de Maria Baiulescu, Brașov, Editura Librăriei Ciurcu, 1911. Un scurt fragment a apărut în 1898, în *Familia*.

[5] Prima ediție lipsește de la Biblioteca Academiei R.S.R. ; am consultat volumul Goethe, *Hermann și Dorothea*. Traducere de Oreste, ediția a II-a, București, Minerva, 1916.

în 1912, traducerea lui M. Străjanu[1]. Să mai adăugăm că părți întinse din traducerea lui Oreste au apărut mai întîi în *Floarea darurilor* (1907), apoi în *Neamul românesc literar* (nr. 1, 25 decembrie 1908, nr. 3, 1 martie, nr. 4, 1 april, nr. 5, 1 mai 1909) și că tălmăcirea lui Străjanu s-a tipărit inițial în gazeta *Transilvania* (tot în 1912). De asemenea, e de amintit că traducerea lui Barbu Constantinescu s-a reeditat în 1915, iar aceea a lui Oreste, în 1916. Trei dintre traducători își spun, în prefețe, părerea despre operă, ceea ce, în măsura în care această părere nu e împrumutată, ne apropie de înțelegerea motivelor ce le-au trezit interesul față de povestea lui Hermann și a Dorotheei. Toți evidențiază simplitatea și impresia de adevăr a narațiunii, dar pun un accent cu atît mai apăsat pe fondul ei moral. A. Zaman relevă virtuțile civice, sociabilitatea și milostivirea. Pentru Barbu Constantinescu, cadru didactic, autor al unor cărți de citire, în colaborare cu Al. Lambrior, Dim. Laurianu și G. Coșbuc, caracterele personajelor din poemă — „una din cele mai desăvîrșite creațiuni poetice ale geniului lui Goethe" — „sunt de o însemnătate etică larg umană și socială", povestirea avînd — „ca toată opera lui Goethe" — „un fundament de sănătate morală și intelectuală în genere". M. Străjanu susține că, după ce declanșase prin *Werther* „curentul pesimist", Goethe s-a smuls din atmosfera înăbușitoare și a scris *Hermann și Dorothea* și *Wilhelm Meister* din dorința de a obține „restabilirea armoniei între el și publicul cititor". De acord cu criticii germani care văd în poemă „o morală în acțiune, o icoană a virtuții sub culorile cele mai atrăgătoare", traducătorul consideră opera drept „o frumoasă scriere pedagogică, foarte potrivită pentru educațiunea tinerimii". Dealtfel, tălmăcirea lui Străjanu a fost culeasă într-o tipografie bisericească.

Pentru o ureche deprinsă cît de cît cu ritmul, hexametrul românesc e relativ ușor de obținut, deoarece prin amploare permite distribuirea mai liberă a cuvintelor, înlesnită și de absența rimei. Poezia noastră acumulase

---

[1] *Hermann și Dorothea*. Poemă idilică de Goethe în metrul textului original de M. Străjanu. Retipărire după *Transilvania*, Sibiu, Tiparul Tipografiei arhidiecezane, 1912.

oarecare experiență în utilizarea acestui vers, nu în ultimul rînd prin chiar traducerile din Goethe și prin compuneri originale create după modele goetheene, cum s-a văzut din capitolele anterioare ale lucrării de față. Cu excepția lui Barbu Constantinescu, care traduce și de astă dată în proză, ceilalți patru traducători ai poemei *Hermann și Dorothea* preiau metrul originalului. Dintre aceștia din urmă, doar A. Zaman, care a mai tradus din Goethe, în 1900, *Gefunden*, e propriu-zis un amator, calitatea sa, pe care a ținut s-o noteze pe copertă, fiind aceea de „licențiat în drept". Versiunea pe care a dat-o e cea mai slabă, și el însuși o prezintă ca „pe-o simplă «încercare»", cu făgăduiala că o va corecta cu prilejul reeditărilor, care însă n-au mai urmat. Maria Baiulescu e autoarea unui volum de poezii *(Extaz)*, iar Mihail Străjanu, profesor la Craiova, colaborator la *Convorbiri literare*, nu numai publicist foarte activ cu preocupări dintre cele mai diverse, ci și traducător al *Bucolicelor* și *Georgicelor* lui Virgiliu. În sfîrșit, Oreste (Georgescu), frecventator al cenaclului lui Macedonski, și colaborator la *Viața nouă*, dar și la revistele lui Nicolae Iorga, e, ca să zicem așa, un poet adevărat, chiar dacă de înzestrare modestă. Poetul s-a și stins din viață prematur (1891—1918). Cînd a început să tălmăcească *Hermann și Dorothea* și să publice primele fragmente (în 1907) nu avea, lucru aproape incredibil, decît șaisprezece ani, iar cînd traducerea i-a apărut în volum, abia împlinise douăzeci de ani. Această traducere, pe care Ion Gherghel o consideră de „mare merit literar", e într-adevăr întrucîtva superioară celorlalte, atît prin fidelitate, cît și printr-un plus de culoare, dar nu se detașează totuși atît de net de ele. Trebuie spus că, deși nu lipsite, într-o măsură mai mare sau mai mică, de poticniri, rezolvări superficiale ale unor pasaje, inexactități de amănunt, aplatizări prin omiterea unor epitete și redarea inadecvată a unor imagini, toate cele patru traduceri în hexametri, chiar și aceea a lui A. Zaman, sînt lizibile și astăzi. Pe spații întinse, traducătorii se mișcă mai în voie decît atunci cînd trebuie să prindă poezia în unități formale concise.

3

Dacă pînă la 1900, traducătorii români au abordat cu deosebire teatrul goethean în proză (*Egmont, Stella, Clavigo*), iar cînd s-au apropiat de cel în versuri (*Ifigenia în Taurida, Faust*) l-au transpus în proză, recunoscîndu-și neputința de a-l tălmăci în forma originală, acum vădesc mai multă încredere în capacitatea lor și a limbii de a reda adecvat replica și tirada versificată. Reușitele sînt parțiale, dificultățile se arată greu de învins. O singură versiune ar putea fi considerată „definitivă", aceea a pastoralei *Die Laune des Verliebten*, ieșită din condeiul bine mînuit și inspirat al lui St. O. Iosif. În rest, încercările, constituind ca atare un progres în receptarea la noi a dramaturgiei goetheene, deși realizări caduce, au meritul de a netezi drumul spre reluări superioare.

Ca și pastorala, o premieră românească o reprezintă traducerea dramei *Torquato Tasso*, aceasta însă fragmentară (pînă la actul III, scena a doua), publicată de *Sămănătorul* în mai multe numere din 1908 începînd din iulie. Traducătorul, care semnează cu inițiale de pseudonim C. F. și care este Constantin Morariu, folosește cu oarecare dexteritate versul din original (iambul de 10—11 silabe), dar, ca să obțină tiparul, silueşte uneori topica și, mai ales, rezolvă superficial și neglijent pasajele mai dificile, încît se pierd nu numai nuanțele, ci și înțelesul. Convins probabil el însuși că puterile nu-l ajută să ducă pînă la capăt întreprinderea, a renunțat mai înainte de a ajunge la jumătatea textului. Un scurt fragment din aceeași dramă, constînd din monologul lui Tasso de la finele actului IV, tradus aproape ireproșabil, publică Oreste în 1910 (*Neamul românesc literar*).

La peste patru decenii după chinuita tălmăcire în proză a lui Ilarion Pușcariu, *Ifigenia în Taurida* este reluată, de data aceasta în versuri, de un alt transilvănean, Ion Borcia. Colaborator asiduu la *Luceafărul, Sămănătorul* și *Ramuri*, Borcia face parte din cohorta sămănătoriștilor mărunți, fiind, după expresia lui E. Lovinescu, unul dintre „cei mai spornici". Mort la treizeci și doi de ani (1912), n-a apucat să-și strîngă versurile în volum. În paginile periodicelor au rămas traduce-

rile sale, printre care *Iuliu Cezar* de Shakespeare. *Ifigenia în Taurida* a apărut în *Luceafărul*, la intervale mai mici sau mai mari, de-a lungul unui an (1906—1907). Fidelă în preluarea conținutului și a formei, versificată în genere cursiv într-o limbă curată nu lipsită de plasticitate, traducerea putea fi considerată pe bună dreptate și după un sfert de secol drept „cea mai izbutită versiune românească a dramei *Ifigenia în Taurida*" (Ion Gherghel). Borcia nu învinge totuși toate greutățile, cum apreciază germanistul. În destule locuri își îngăduie parafrazări și aproximații, care dovedesc fie neînțelegerea exactă a textului, fie incapacitatea de a reda poetic sensul. Îi fac dificultăți mai ales perioadele ample, cu treceri de-a lungul mai multor versuri, pe care nu știe să le lege. Din Goethe, Ion Borcia a mai tradus, satisfăcător, *Das Göttliche*.

Un fapt remarcabil constă în aceea că, înaintea primului război mondial, nu mai puțin de patru traducători se încumetă să atace *Faust*, deocamdată totuși numai partea întîi a tragediei. Doi dintre ei, Ion Gorun și Iosif Nădejde, își încheie lucrarea acum, unul, I. U. Soricu, o va termina după război, în sfîrșit, al patrulea St. O. Iosif, nu va avea răgazul să și-o desăvîrșească.

Mai curînd gazetar decît scriitor, autor al unor versuri lipsite de valoare și al unor proze pe care însuși admiratorul său Ilarie Chendi le socotea „mai mult observații și studii sociale", Ion Gorun (Alexandru Hodoș) nu avea nici înzestrarea, nici exercițiul care să-l îndreptățească a-și asuma traducerea lui *Faust*. Dacă am da crezare soției lui, Constanța Hodoș, a și procedat cu destulă ușurință, executînd lucrarea în cele două luni ale unei vacanțe (între 28 iunie și 28 august 1905). Informația, datînd din 1929[1], conține poate o exagerare, din intenția de a supralicita meritele traducătorului, ca și cînd în materie de literatură viteza ar fi un merit. Oricum, primele fragmente traduse au apărut în periodice în toamna anului 1905, iar volumul a văzut lumina ti-

---

[1] *Prefață* de Constanța Hodoș, la Wolfgang von Goethe, *Faust*. Traducere în versuri de Ion Gorun. Ediția a patra, București, Tipografia „Bucovina" I. E. Torouțiu [1929].

parului în 1906.[1] Constanța Hodoș mai adaugă amănuntul că soțul ei fusese preocupat de tragedia lui Goethe încă din liceu și că avea în permanență buzunarele de la vestă pline cu notițe referitoare la ea. Amănuntul face mai credibilă performanța traducătorului. Apariția traducerii a fost salutată ca un eveniment de unii, condamnată ca un eșec de alții. Printre cei dintîi, Chendi exaltă calitatea de „cugetător“ a tălmăcitorului și constată că acesta „desprinde înțelesul limpede din original, menține pînă și forma, ritmul și rimele versului.“[2] Un alt recenzent îl consideră pe Gorun de-a dreptul „congenial“ cu Goethe, prin însușirea sa de „scriitor cugetător-critic[3] ! *Convorbirile literare*, sub semnătura lui Ghiță Pop, consemnează, dimpotrivă, nemulțumirea iscată în public de traducere și-l învinuiește pe autorul acesteia că, în efortul de a obține versul, a sacrificat ideea.[4] În *Viața românească*, Constantin Botez emite o părere opusă : deși a tradus liber, Gorun n-a falsificat în general înțelesul, dar a versificat foarte defectuos, astfel că lucrarea e o „monstruozitate“, o colecție fără egal de „versuri rele“, în care „din cauza lipsei totale de talent poetic, traducătorul a reușit să distrugă toată *poezia* din original.“[5] În dezacord parțial cu C. Botez, Mihail Dragomirescu îi reproșează lui Gorun insuficienta stăpînire a limbii literare și-i cere, în vederea unei reluări, să asimileze mai profund opera nu numai în totalitatea ei, ci și în amănunte, pînă la fiecare imagine și idee.[6] Toate aceste recenzii, care nu epuizează seria, ca și raportul academic elogios al lui N. Quintescu (preocu-

---

[1] Goethe, *Faust*. Tragedie. Traducere de Ion Gorun, București, Institutul de arte grafice „Carol Göbl“, 1906.

[2] Ilarie Chendi, *„Faust“ în românește*, în *Viața literară*, 19 noiembrie 1906 ; reprodus în *Impresii*, București, Cartea românească, 1924, p. 220—223.

[3] Liviu Marian, *„Faust“ traducere de Ion Gorun*, în *Junimea literară*, nr. 3, martie 1907, p. 71—72.

[4] Ghiță Pop, *„Faust“ în versuri românești de d-l Ion Gorun*, în *Convorbiri literare*, nr. 4, aprilie 1907, p. 402—407.

[5] Constantin Botez, *„Faust“ în românește*, în *Viața românească*, nr. 4, aprilie 1907, p. 87—98.

[6] Mihail Dragomirescu, *„Faust“ în românește* de C. Botez, în *Convorbiri*, [nr. 13], 1907, p. 612—614.

pat exclusiv de formă)[1] sînt mai puțin interesante prin ceea ce laudă sau condamnă, cît mai ales prin aceea că destăinuie, pe de o parte, satisfacția de a vedea cultura română îmbogățită cu o operă capitală a literaturii universale, pe de alta, sentimentul de răspundere față de modul cum trebuie preluată o asemenea operă.

Departe de a fi „o pagină glorioasă din literatura traducerilor noastre", versiunea românească din 1906 a lui *Faust* nu poate fi considerată nici drept o „monstruozitate". Raportată la literatura originală a lui Ion Gorun și, cu atît mai mult, la versurile sale, traducerea se situează peste nivelul la care ne-am fi așteptat și reprezintă desigur realizarea literară cea mai de seamă a autorului. Citită independent, poate da satisfacție pe spații întinse lectorului lipsit de dorința sau posibilitatea unei confruntări cu originalul. Dar chiar și acest lector va observa numeroase versuri în care accentul cade greșit sau în care apar cuvinte și expresii silite: „Iar cei pîn' la cari glasu-mi nu pătrunde / De mai trăiesc, sunt *cine ști pe unde*", „Ai rîde de-áșa încercare", „Îmi pare, cu voiá măriei tale, / Un greiere, ce-n lungi labéle sale", „Pedanților, ce-i drept, eu *cît știu nu mă plec*", „Péstriți mii, năvală-mi dară" etc., etc. Inegalitatea e caracteristica principală a traducerii care, în ansamblul ei, dă impresia unei lucrări pripite, la care ar mai fi fost mult de trudit. Pe cele două sute de pagini de versuri, se succed într-o alternanță continuă pasaje redate fidel și altele în care sensurile sînt sărăcite sau trădate, stihuri aduse frumos din condei și fraze plate înghesuite cu stîngăcie în tiparul cerut. O strofă ca aceasta, din *Închinare*, izbutește să comunice mulțumitor sentimentele de nostalgie:

Purtați cu voi icoane-nseninate,
Și umbre scumpe-alăturea răsar;
Ca și un basm uitat pe jumătate,
Iubitele dintîi învie iar;

---

[1] Goethe, *Faust*, Tragedie. Traducere de Ion Gorun. Raport de N. Quintescu, în *Analele Academiei Române*, partea administrativă, București, seria II, tom XXIX, 1905—1906, p. 280—289. În concurență cu un volum de proză orginală, *Schițe și nuvele* de I. A. Brătescu-Voinești, traducerea a fost respinsă de la premiere.

Durerea se-nnoiește, și se zbate
În labirintul vieții plîns amar,
Numindu-i pe acei pe cari în floare
Mi i-a răpit răstriștea-nșelătoare.

Strofa anterioară și cele următoare sînt însă punctate de prea multe erori și simplificări ale expresiei poetice din *Zueignung*, ca să mai poată emoționa. Chiar și în strofa citată, versul al patrulea omite cuvîntul *Freundschaft* („Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf"), foarte important, deoarece tocmai amintirea prietenilor de altădată umple de melancolie sufletul poetului, făcîndu-l să se simtă singur și înstrăinat. În aceeași strofă, propoziția „se zbate / În labirintul vieții plîns amar" spune altceva decît „es wiederholt die Klage / Des Lebens labyrintisch irren Lauf" („tînguirea repetă / Al vieții labirintic mers dezorientat"). Asemenea omisiuni și rezolvări superficiale care denaturează înțelesul se întîlnesc foarte frecvent : „Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahl geneigt", — „Îmi mai simt eu inima înclinată spre acea amăgire ?" (de a reține „chipurile șovăitoare") devine : „Spre vraja voastră inima-mi plecați" ; „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient" — „Dacă acum îmi slujește doar în mod confuz" (apreciere asupra modului cum Faust slujește divinității) devine : „Deși în rătăcire-și poartă amarul" ; „Es irrt der Mensch, solang er strebt" — „Omul rătăcește, atîta timp cît se străduiește" — devine : „Cîți năzuiesc — mulți rătăciți". Desigur, o traducere în versuri nu poate prelua toate cuvintele din original și nici nu poate utiliza întotdeauna corespondentul exact. Important este ca ansamblul (imaginea, idee, interpretate în context) să nu fie viciat. În *Prologul în cer*, arhanghelul Mihail intervine astfel : „Und Stürme brausen um die Wette, / Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer, / Und bilden wütend eine Kette / Der tiefsten Wirkung rings umher. / Da flammt ein blitzendes Verheeren / Dem Pfade vor des Donnerschlags ; / Doch deine Boten, Herr, verehren / Das sanfte Wandeln deines Tags". Versurile, care conturează cu o forță unică și corespunzător viziunii cosmice goetheene imaginea stihiilor dezlănțuite, s-ar traduce textual astfel : „Și fur-

tuni vuiesc pe-ntrecute / Dinspre mare spre uscat, dinspre uscat spre mare / Și formează furioase de jur împrejur un lanț de cele mai profunde efecte. / O pustiire fulgerătoare scapără / Înaintea potecii bubuitului de tunet ; / Totuși solii tăi, Doamne, cinstesc / Mersul blînd al zilei tale". Ion Gorun tălmăcește neglijent, ca și cînd ar fi vorba de o strofă descriptivă, dintr-un pastel oarecare : „Și se deslănțuie furtuna, / Din mare-n țărm, din țărm în mări, / Vijelios se-mbină-ntr-una / Și dă năvală-n depărtări. /S-aprind mîniile păgîne, / Drum trăsnetului despicînd ; / Dar solii tăi slăvesc, Stăpîne, / Al zile tale farmec blînd". Exemplul, căruia i s-ar putea alătura foarte multe altele, demonstrează că, mai mult decît oricare altă operă în versuri, *Faust* impune traducătorului, ca o condiție obligatorie, o analiză preliminară a textului pînă la fiecare cuvînt. „Ihre vorgeschriebne Reise" nu se poate traduce prin „o cale-umblată-atîtea ori", deoarece versul nu se referă la simpla repetare a unui drum, ci la *crugul* solar *prescris* odată pentru totdeauna.

Cu unele îndreptări, nu însă esențiale, traducerea lui Ion Gorun s-a retipărit în trei noi ediții, ultima în 1929, în concurență cu alte trei traduceri publicate între timp și, de asemenea, reeditate, de unde se poate deduce că *Faust* a cunoscut în România un real succes de public.

A doua traducere a și apărut într-o colecție de popularizare, la numai doi ani după aceea a lui Gorun.[1] Autorul acestei versiuni, realizată în proză, este Iosif Nădejde, cunoscut militant socialist, fost redactor la *România muncitoare* și colaborator la *Lumea nouă*. Singura lui scriere originală, de fapt o prelucrare cu totul neînsemnată, pare a fi *Năzdrăvăniile lui Păcală*. Ca traducător, Iosif Nădejde (Armașu) s-a arătat mult mai activ. Paralel cu cîteva scrieri politice de orientare socialistă (Paul Lafargue, Emile Vandervelde), a tălmăcit din H. Beecher-Stowe, Fr. H. Burnett, H. Sienkiewicz, Fr. Coppée, A. France, L. Tolstoi etc. O realizare mai importantă a sa în această direcție o reprezintă traducerea

---

[1] Goethe, *Faust*. Tragedie. Traducere de Iosif Nădejde, București, Editura Librăriei Leon Alcalay, 1908, „Biblioteca pentru toți", nr. 320—321.

*Azilului de noapte* de M. Gorki, retipărită și după 23 August 1944 și utilizată de teatrele noastre și astăzi. Fără aptitudini poetice și nedeprins măcar cu versificarea, traducerea lui *Faust* în forma originală ar fi fost pentru el o imposibilitate. Alegerea prozei o justifică însă prin alte argumente, principiale : tragedia lui Goethe „cu toată poezia ei" este intraductibilă (perfect adevărat), iar, totodată, orice traducere în versuri „se îndepărtează, fortamente, de original mai mult decît una neversificată". Și acest lucru este adevărat, în sensul că versificarea în altă limbă nu permite preluarea absolut exactă pînă în nuanțe a conținutului. Dar poate fi desfăcută poezia, ca o portocală de coaja ei, în conținut și formă, păstrîndu-se integral cel dintîi, în alt înveliș ? La o întrebare similară a unui cititor, Ilarie Chendi amintea în 1910 că Voss l-a tradus pe Homer în proză germană și adaugă : „Prin abandonarea versului se pierde desigur o bună parte a meritului artistic, se pierde parfumul, sonoritatea și cadența. Dar proza are în schimb darul de a evidenția originalul cu mai multă realitate. În proză se redau mai multe nuanțe și se copiază gîndurile în mod mai firesc, fără să sacrifici fondul de dragul formei."[1] De aceeași părere va fi mai tîrziu și E. Lovinescu, de vreme ce va traduce în proză *Odiseea* de Homer și *Eneida* de Virgiliu, iar aceasta, după versiunile în hexametri ale lui G. Murnu, respectiv G. Coșbuc. Poate că în cazul unei opere epice ample, prin excelență de acțiune, procedeul, cu toate pagubele inerente, este acceptabil. O operă poetică străbătută de lirism, cum este *Faust*, în care expresia, forma constituie nu numai un mijloc de comunicare, ci și un ansamblu orchestral, devine, repovestită în proză, o expunere plată, cam în felul rezumatului unei opere de Wagner citit înainte de primele acorduri ale preludiului. Avîntatul imn al primăverii, rostit de Faust în fața porților orașului, capătă în traducerea lui Iosif Nădejde acest aspect enunțiativ lipsit de orice fior : „Torente și pîraie au rupt zăgazurile gheței la dulcea și înviorătoarea privire a primăverii ; fericirea speranței înverzește pe văi !

---

[1] *Traduceri în proză*, în *Cumpăna*, nr. 13, 19 februarie 1910, p. 208 ; reprodus în *Schițe de critică literară*, Cultura națională, 1924, p. 183.

Bătrîna iarnă slăbită se trage-napoi în creierul munților. În fuga ei, trimite de acolo potopuri neputincioase de grindină peste pajiștile înverzite ; dar soarele nu sufere albeața ; peste tot se frămîntă noi închegări și năzuințí la viață și pe toate vrea să le însuflețească împodobindu-le cu culori..." Pentru a obține traducerea în versuri a baladei *Regele din Thule*, Iosif Nădejde s-a adresat lui Victor Eftimiu, care a vrut parcă și el să demonstreze că poezia nu se poate tălmăci : „Și cea din urmă oară / Sorbi el din pahar / Și azvîrli deodată / În valul verde, clar" etc.

Ținînd probabil seama de unele obiecții aduse modului în care Ion Gorun și-a publicat traducerea, Nădejde așază în fruntea volumului său o prefață și însoțește textul cu note de subsol, în care explică unele pasaje, comentează variantele din diverse ediții, își justifică interpretarea dată unor versuri înțelese felurit de diverși exegeți sau traducători. Cu acest aparat, alcătuit din argumente împrumutate de la alții, dealtfel citați, tălmăcirea sa în proză a putut fi utilă ca o prelecție și o lectură pregătitoare, în așteptarea unei versiuni românești de nivelul dorit a lui *Faust*. Prefața, adecvată unei ediții de popularizare, expune istoricul temei, al operei și atrage atenția că mîntuirea lui Faust („personificarea năzuințelor de a pătrunde toate tainele naturii") „stă numai într-o activitate permanentă și mulțumirea nu și-o află decît în munca pentru binele altora". După numai un an, în 1909, traducerea a fost reeditată ; a treia ediție a apărut în 1925 (Biblioteca Dimineața, nr. 32).

4

Imaginea lui Faust, așa cum se conturează în conștiința românilor, este mai ales aceea de întruchipare a setei de cunoaștere și a convingerii sceptice că nici un efort de investigare al spiritului omenesc nu poate despecetlui tainele universului — imagine incompletă, sub care eroul goethean se arată de fapt în primul său monolog. Așa îl vede și poetul Mihail Săulescu, în poe-

mul său *Durerea lui Faust.*[1] Poemul parafrazează monologul, chiar printr-un monolog, în versuri ample, de o muzicalitate specifică, însă la modul abstract și cu un retorism diluant. Temei preluate de la Goethe i se asociază aceea a caducității și a zădărniciei tuturor celor omenești :

Și mă gîndesc că toate menite sunt uitării,
Și mă gîndesc că toate ursite sunt să treacă,
Precum un val se pierde în infinitul mării,
Și-n alte valuri repezi în fund de zări se-neacă.

Zbuciumul tragic care-i insuflă lui Faust gîndul eliberator al sinuciderii e îndrumat de Săulescu în altă direcție, spre un fel de resemnare și autoironie amară :

Așa vorbea, din turnu-i privind nemărginirea ;
Și mare părea Faust, părea că toată Firea,
Descoperind secretu-i, c-un deget doar o ține —
Și-o-ntoarce și-o sucește, rîzînd de toate-n sine.
...Și a rîs și el în urmă de toată faima lui ;
A rîs de gîndu-i liber nesocotit de mic,
Pe lîngă-această lume nesocotit de mare ; —
Cum e un strop de rouă, lîng-un talaz de mare ; —
Și-a rîs și de durerea-i că nu va ști nimic,
Că-n urmă-i și nainte-i e veșnicul pustiu :

— Acesta-i adevărul, că n-am să pot să-l știu !

Privit în ansamblul creației lui Mihail Săulescu, poemul *Durerea lui Faust* nu este o simplă dezvoltare a unui motiv livresc împrumutat de circumstanță. Poetul, mort atît de tînăr, a fost el însuși torturat obsesiv de marile întrebări asupra rostului existenței, de neliniști și de sentimentul neputinței de a frînge cătușele telurícului.

*Citind pe „Faust"*, cum își și intitulează poezia, un colaborator al *Universului literar* (nr. 20, 18 mai 1914), Victor Hortopan-Rugi, reține, din al doilea monolog al eroului, imaginea, luată ad litteram, a zborului spre înălțimi astrale („Mă simt gata / Pe-o cale nouă să stră-

[1] În *Convorbiri critice*, nr. 3, 25 martie 1910 ; reprodus în Mihail Săulescu, *Opere*, ediție îngrijită de Eugen Jebeleanu, București, Fundația pentru literatură și artă, 1947, p. 155—157.

bat eterul“) și, după ce întreprinde scurta-i călătorie cosmică, încheie cu infatuare: „Și-apoi — de fi-va cu putință, / Să mă scobor din nou la voi, / O, creaturi mereu muncite / D-enigme și credințe noi... / Să vă destăinuiesc misterul / Gîndirii noastre de prisos, / Acelor ce li s-a-nchis cerul / Din vremea blîndului Christos.“[1]

Ecouri din *Faust* răzbat și într-o scriere literară mai amplă, anume în *Cocoșul Negru*, fantezie dramatică în șase acte de Victor Eftimiu, reprezentată și publicată în 1913.[2] Analogiile asupra cărora s-a insistat în epocă sînt exagerate și au slujit criticii mai curînd pentru a coborî, prin confruntare, piesa poetului român. *Cocoșul Negru* nu este un *Faust* românesc și nici n-avem motive să presupunem că Victor Eftimiu a ambiționat să dea o replică tragediei lui Goethe. Mai mult chiar, poetul pare a fi dorit să preîntîmpine stabilirea unei paralele, fiindcă, la prima apariție a Dracului, ține să precizeze că acesta „nu e un Mefisto cu sprîncenele ridicate, cu pană la pălărie și cu surîsul ironic... ; ci e negru și poartă coarne“, așadar e Diavolul ca atare, așa cum și-l imaginează poporul, ca duh al răului. Luată în sine, feeria este o piesă slabă, dezlînată, lipsită de o logică internă, în care personajele principale, Voievodul Nenoroc și Dracul, acționează ca niște marionete și vorbesc așa cum le poruncește autorul, prea dornic de a crea situații senzaționale și de a face să răsune pe scenă tirade de un retorism facil și declamator. Ce e totuși „faustian“, într-un sens destul de vulgar, în feerie? Schema generală a subiectului: un om (Voievodul Nenoroc) aflat în impas se salvează făcînd un pact cu Diavolul. Diavolul îi procură partenerului plăceri lumești și-l poartă, ca Mefisto pe Faust, prin diverse ținuturi și stări, ducîndu-l printre altele,

---

[1] În opt numere din 1910 (18—25), *Universul literar* publică traducerea nuvelei epistolare *Faust* de I. Turgheniev, din care cititorii au putut cunoaște reflecțiile fine ale clasicului rus asupra eroului lui Goethe.

[2] *Cocoșul Negru*. Fantezie dramatică în 6 acte de Victor Eftimiu, București, Editura Flacăra, 1913. Premiera a avut loc la Teatrul național din București, la 25 ianuarie 1913, în regia lui Constantin Nottara.

pe un tărîm fantastic (ca în *Faust* II), în „țara celor ce petrec", grădina lui Epicurus, populată de personaje alegorice. Paralelisme, relative, pot fi urmărite și în detalii : Nenoroc îl ucide în duel pe Făt-Frumos, pentru a i-o lua pe Mira Miralena (Gretchen !), așa cum Faust îl omoară pe Valentin ; același încîntă zînele, oferindu-le bijuterii procurate de Diavol (vezi caseta cu giuvaeruri prin care e ispitită Margareta), pe scenă apare Arhanghelul Mihail, ce-i drept într-o dispută mult prelungită cu geniul răului, răsună un cor de îngeri ; la începutul unor tablouri, Nenoroc se găsește într-un peisaj și într-o postură similară acelora în care-l vedem pe Faust la diverse ridicări de cortină. În însăși succesiunea arbitrară a tablourilor, mai exact, în alăturarea fără o legătură directă a episoadelor, poetul român pare a fi găsit un suport în compoziția liberă a tragediei lui Goethe. Toate acestea sînt însă simple pretexte pentru o piesă de mare spectacol, în care nici o idee (și cu atît mai puțin o concepție filozofică) nu e aprofundată și dusă cu consecvență pînă la capăt. Ce idee s-ar putea desprinde dintr-o scriere în care un prinț își vinde sufletul pentru plăceri ce-i stăteau oricum la îndemînă și în care Diavolul, incitator la jaf, crimă și sinucidere, se erijează intempestiv, ca și prințul dealtfel, în tribun al celor mulți și oropsiți ? E. Lovinescu, căruia feeria îi e dedicată, și care s-a și declarat atunci încîntat de unele părți ale ei, face remarca, interesantă, ca atare, fiindcă ne oferă prilejul să consemnăm și opinia sa asupra sensului tragediei lui Goethe : „E de prisos să mai dovedim că *Faust* reprezintă o concepție mult mai înaltă : sleind izvorul tuturor plăcerilor intelectuale, el ar fi voit să treacă peste limitele cunoștinții omenești și, din dorința unei ascensiuni lăuntrice, se vinde lui Mefistofeles ; sufletul său cîștigă, astfel, noi puteri de iubire, de cunoștință și la urmă de muncă și de activitate practică, adevărata traiectorie a omului modern, setos de a trăi, de a ști, de a-și găsi o axă morală și un principiu fix".[1] Formal faustiană, feeria *Cocoșul Negru* e mai curînd un model

[1] E. Lovinescu, *Critice*, III Editura „Ancora" [1927], p. 70—71. Articolul a apărut pentru prima dată după premiera feeriei, în *Flacăra*, nr. 20, 1913.

de rea prelucrare a materialului folcloric, tocmai datorită încercării de a investi personajele și situațiile cu sensuri simbolice, pe care poetul, înzestrat cu o fantezie foarte productivă, nu e capabil să le dezvolte într-o viziune unitară, ci le pierde pe drum, sau le încîlcește haotic, fiindcă, după expresia lui G. Călinescu, îi lipsește „puterea speculativă" și „gravitatea filozofică". Așa, de exemplu, temnița ar fi putut sugera într-adevăr, cum observă același critic, „mărginirea experienței terestre", iar Nenoroc ar fi putut deveni un Faust (chiar dacă nu ca prototip al întregii umanități, ci doar al „solitarilor investigativi"), dar promițătorul filon e părăsit și „piesa începe să ia tonuri de operetă, pierzînd orice putință de a realiza simfonicul ocean faustian".[1]

O altă figură goetheană care i-a impresionat pe literații români este Mignon. Cu numele gingașei făpturi ca titlu, *Noua revistă română* (nr. 37, 1 și 15 iulie 1901) publică o naivă poezie de dragoste, pe care semnatarul Const. M. Iorda, o împodobește cu un lung motto din Goethe : ultimele patru strofe din *Mailied*. Mai aproape de un text goethean : — „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn" (vers transcris, de asemenea, ca moto) — Nuși Tulliu, autor al unui volum de *Poezii* (1907), colaborator la *Lumea nouă literară și științifică* și alte publicații, dezvoltă prin elemente de decor convențional peisajul mediteranean din poezia lui Goethe, ca să încheie într-o tonalitate de elegie sentimentală ieftină : „Acolo, vezi, e țara mea / Și grijile-s ușoare, / În sînul ei să mor aș vrea, / Avînd la cap o floare ; // Și cer senin pentru mormînt, / Un cer sclipind de aștri, / Să știu c-oi fi jelit de vînt / Și plîns de ochi albaștri..." *(Cunoști tu țara ?*, în *Revista poporului*, nr. 6 (126), iulie 1902).

## 5

În ierarhia traducătorilor români clasici de poezie, St. O. Iosif ocupă unul din primele locuri. Heine și Petőfi, ca să amintim numai doi dintre autorii ce l-au in-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, p. 635.

teresat statornic, și-au aflat în el un interpret inegalabil. De o „sensibilitate aderentă“, cum l-a caracterizat Pompiliu Constantinescu,[1] s-a apropiat cu înțelegere de operele cele mai diverse și a reușit, în genere, să-și mlădieze corespunzător expresia. A fost „un traducător minunat, și tălmăcirile lui răsună ca niște opere originale“ (G. Călinescu[2]). Versurile românești din Corneille, Shakespeare, Schiller, Wagner și alții, pe care le-a realizat, rezistă timpului. Și în ceea ce privește opera în versuri a lui Goethe, St. O. Iosif este cel dintîi poet român care realizează nu simple „traduceri“, ca predecesorii săi, ci „transpuneri“, echivalențe artistice. O antologie a poeziei goetheene în românește nu poate începe decît cu el și nu-l poate ignora în nici un caz. Poetul a deprins limba germană în Brașovul natal, la școală, dar și acasă, unde Goethe era un nume venerat. Așa cum am menționat, unchiul mamei sale, Gavriil Munteanu, a fost primul traducător în românește al *Suferințelor tînărului Werther*. Cu o traducere din Goethe va debuta și St. O. Iosif.

Poetul n-a scris despre autorul lui *Faust*, ca despre Petőfi, Heine sau Wagner, dar din amintirile celor ce l-au cunoscut și din propria sa corespondență putem culege cîteva mărturii edificatoare. O scenă din 1900, evocată de Sextil Pușcariu : într-un cerc de prieteni aflați la Paris, s-a angajat o dispută în jurul preferințelor literare ; Dimitrie Anghel recită versuri din Verlaine și Musset, „desfidîndu-ne să le găsim pereche în literatura germană“, Replica i-o dă, cu o vehemență neobișnuită pentru el, „liniștitul și timidul Iosif“, care „a bătut cu pumnul în masă și, palid la față, a început la rîndul său să citeze din Goethe și Heine“.[3] În vara anului următor, din Neuburg am Donau, poetul îi scrie lui Pușcariu : „Știi cine-i poetul meu favorit acum ? Goethe. Nu-i așa că sînt cam îndrăzneț ?“[4] Pentru Iosif — deși, ceva mai tîrziu, ademenit desigur de Anghel, va tra-

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *St. O. Iosif*, în *Mișcarea literară*, București, Editura, „Ancora“, p. 32.

[2] *Istoria literaturii române*, 1941, p. 534.

[3] Sextil Pușcariu, *St. O. Iosif*, în *Luceafărul*, nr. 15—16, 1 august 1913, p. 465.

[4] *Ibid.*, p. 467.

duce, în colaborare cu el, un număr de poezii din Verlaine — marii poeţi germani rămîn maeştri de referinţă în arta poetică. Influenţa franceză pe care o constată într-o culegere germană intitulată *Deutsche Chansons* îl indignează, făcîndu-l să exclame : „Dar ce departe sînt aceşti trubaduri de bîlci de Goethe, Schiller, Heine ! Aceştia se pare că au secat pentru multă vreme izvoarele inspiraţiei senine şi pentru epigoni n-a mai rămas decît drojdia."[1] Dintre cei citaţi, Heine era desigur cel mai apropiat, sub o anumită latură, de sensibilitatea sa. S-a şi scris despre o „congenialitate" Iosif — Heine, ceea ce constituie evident o exagerare. Dacă trecem în revistă poeziile (peste şaptezeci) traduse din autorul *Cărţii cîntecelor*, „congenialitatea", relativă, se reduce la aria cîntecului sentimental. Ciudat e că din Goethe n-a tălmăcit decît o singură poezie de dragoste. Şi tot atît de ciudat apare faptul, că, într-o confruntare a celor doi poeţi, preferinţa lui, într-un anume sens, se îndreaptă spre cel din urmă. Tot din Neuburg am Donau, în toamna anului 1901, îl informa pe un prieten asupra lecturilor sale : „Deci deschid o carte şi citesc. Mai ales Goethe. Marele păgîn îţi împrospătează totdeauna sufletul şi e atît de vast, încît nu te înlănţuieşte într-un cerc vrăjit ca alţii, d. p. Heine, dimpotrivă, îţi lasă toată libertatea, te introduce şi te plimbă pînă în universul nemărginit. Din asemenea călătorii te întorci totdeauna mai cuminte şi mai sănătos. E odihna binefăcătoare ce numai natura ţi-o poate da."[2] Mărturisirea ar oferi o temă vrednică de discutat într-o cercetare de psihologie a lecturii. Unii autori, tocmai pentru că te „prind" prea mult, pentru că te răscolesc prea profund, îţi devin indezirabili în anumite împrejurări. Pentru Iosif, Goethe e binefăcător ca natura, altfel spus, îi îngăduie contemplarea, lăsîndu-i altminteri „toată libertatea".

---

[1] Scrisoare din München, 16 mai 1901, către Virgil Cioflec, în *Corespondenţă*, Editura pentru literatură, 1969, p. 84.

[2] Scrisoare către acelaşi, Nürnberg, septembrie 1901 ; *ibid.*, p. 94.

2

Iosif a tradus puţine poezii de Goethe şi nici nu le-a inclus pe toate în volumele sale. În culegerea *Tălmăciri* (1909), a dat *Izbăvire* şi *Ucenicul vrăjitor*, iar printre „mărgăritarele streine" din volumul original *Cîntece* (1910), *Stropii de nectar*. Începutul l-a făcut însă de timpuriu, la şaisprezece ani, traducînd *Erlkönig*, căruia el cel dintîi îi găseşte un titlu românesc potrivit, *Craiul ielelor*, reluat de tălmăcitorii ulteriori (şi în varianta *Regele ielelor*). Ca şi cînd ar fi uitat de această tălmăcire, apărută în 1893 în *Revista şcoalei* din Craiova, în 1895 a publicat în *Vieaţa* lui Vlahuţă un alt text, în care numai trei-patru versuri par preluate din prima versiune. Varianta din *Vieaţa* e însă inferioară primei, dar şi aceea, deşi redă cu dibăcie ritmul cavalcadei şi emoţia din original, îşi îngăduie unele abateri de amănunt. Aceasta nu explică totuşi de ce poetul n-a extras traducerea din paginile revistei. *Izbăvire* transpune „cîntecul" *Rettung* scris de Goethe în 1775, de o factură atît de heineană, încît, rătăcit în *Cartea cîntecelor* lui Heine, n-ar face prin nimic notă discordantă. Ca întotdeauna cînd îşi lua anumite libertăţi faţă de original, poetul face menţiunea „după" (Goethe). În *Izbăvire* nu se pierde nimic din prospeţimea, voioşia şi umorul poeziei de tinereţe a lui Goethe. Traducătorul nu preia însă schema rimelor şi românizează întrucîtva textul (de ex., „Kätchen" devine „Tincuţa"), dar cu atît mai mult poezia pare o creaţie originală. Prudentul „după" apare şi deasupra baladei *Ucenicul vrăjitor*. A traduce *Der Zauberlehrling* e o performanţă ce nu stă la îndemîna oricui. Realizarea lui Iosif nu-şi află egal, şi e greu de presupus că ar putea fi pusă în umbră de altă încercare. Deşi versifica uşor, poetul, tipărind de trei ori balada, a reluat tot de atîtea ori traducerea, modificînd, integral sau parţial, zeci de versuri. Ceea ce l-a preocupat a fost, fireşte, obţinerea ritmului alert, realizat cu mare virtuozitate de Goethe prin alternanţe metrice. Versul scurt (opt silabe) sau foarte scurt (patru silabe), alcătuirea riguroasă a întregului din strofe şi refrene (cu conţinut diferit) nu permiteau parafrazări, care să lungească sau să comprime balada, ori părţile ei. Celor nouăzeci şi opt de ver-

suri germane le corespund tot atîtea româneşti. Evident, traducerea nu putea fi literală, e însă desăvîrşit poetică[1] *În stropii de nectar (Die Nektartropfen),* textul e preluat aproape vers cu vers :

*Als Minerva, jenen Liebling,*
*Den Prometheus, zu begünst'gen,*
*Eine volle Nektarschale*
*Von dem Himmel niederbrachte,*
*Seine Menschen zu beglücken*
*Und den Trieb zu holden Künsten*
*Ihrem Busen einzuflössen...*

Cînd Minerva, ca s-arate
Preţuirea pentru-alesu-i
Prometeu, din cer i-aduse
De nectar o cupă plină,
Spre a-i ferici pe oameni
Şi spre-a le sădi în suflet
Simţul artelor frumoase...

Ca să obţină lapidaritatea ultimului vers din poezia lui Goethe, traducătorul a fost nevoit să introducă înaintea acestuia încă un vers :

*Denn sie teilen mit den Menschen*
*Nun das schönste Glück, die Kunst.*

Căci împart cu muritorii
Astăzi deopotrivă cea mai
Mîndră desfătare — *arta.*

Celelalte traduceri din opera lui Goethe, efectuate de St. O. Iosif, aparţin dramaturgiei : *Dragoste cu toane (Die Laune des Verliebten), Egmont* şi *Faust.* Singura pe care a publicat-o este prima. Goethe a scris idila pastorală într-un act la optsprezece ani, dar n-a publicat-o decît după 1800. L-a amuzat însă s-o pună în scenă la teatrul de curte din Weimar, interpretînd el însuşi rolul Eridon. Construită după toate reţetele genului prin excelenţă convenţional, *Dragoste cu toane* (de fapt : *Toana îndrăgostitului)* e o piesetă plăcută, plină de graţie, dar nu are într-însa nimic goethean, decît poate faptul că prin ea, cum avea s-o facă şi cu marile sale opere de mai tîrziu, poetul s-a eliberat de cătuşele unei pasiuni (în cazul dat, pentru Kätchen Schönkopf). Iniţiativa de a o traduce pare a nu-i fi aparţinut lui Iosif, ci Societăţii pentru fond de teatru român din Braşov, care i-a şi tipărit-o, în 1907, acordîndu-i un premiu (expresie eufemistică pentru : remunerare) de 250 coroane. Respectiva societate edita o

---

1 „...alternanţele metrice din *Ucenicul vrăjitor* de Goethe sunt deosebit de sugestive" — Şt. Aug. Doinaş, *Limba română instrument al poeziei universale,* în *Secolul XX,* nr. 5—6, 1974, p. 17.

bibliotecă teatrală pentru diletanții din orașele și satele Transilvaniei și considerase probabil că punerea în scenă a piesetei e la îndemîna acestora. Totuși, un cărturar din preajma inițiatorilor, O. C. Tăslăunu, n-a șovăit să remarce într-o recenzie că „piesa, cu toată simplitatea ei, nu credem că va cuceri gustul diletanților noștri". Și actorii amatori, și publicul preferau desigur texte dramatice încă mai puțin realizate artistic, dar inspirate din realitățile vremii și ale locurilor. Recenzentul găsea tălmăcirea „potrivită", dar reproșa traducătorului unele neologisme și scăpări din condei. Poetul va fi ținut seama de observații. Textul definitiv e de un firesc ireproșabil. Se vede și aici mîna tălmăcitorului experimentat, aderent, pînă la contopire, originalului.

Mai mult încă decît *Romeo și Julieta* și *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, sau *Cidul* de Corneille, jucate și astăzi de teatrele noastre după traducerile sale, *Faust* ar fi fost desigur marea piatră de încercare pentru virtuțile de traducător, puțin obișnuite, ale lui St. O. Iosif. Parcele grăbite, retezîndu-i firul vieții la numai 38 de ani, nu i-au îngăduit să ducă la bun sfîrșit această temerară întreprindere. Nu știm exact cînd a început lucrul. Capodopera goetheană îl captivase de timpuriu, căci, încă înainte de a pleca la Paris, îi scria din Turnu-Măgurele unui prieten, în vara anului 1899 : „Citesc pe *Faust*. Sînt cu totul absorbit de puterea supranaturală cu care evocă marele Goethe icoana vieții pămîntești"[2]. Dar abia în primăvara anului 1913, cu puțin înainte de moartea sa prematură, îl informa la Brașov pe publicistul Horia Petra-Petrescu : „am să traduc pe *Faust* întreg. Lucrez la el..."[3] Nu era o fanfaronadă. Într-un bogat fond de manuscrise încă nepublicate, constînd din traduceri[4], se găsesc și șapte caiete cu tălmăciri din *Faust*. Poetul n-a publicat decît un fragment, și anume

---

[1] Cf. *Luceafărul*, nr. 12, 15 iunie st. v., 1907, p. 258.

[2] Scrisoare din 21 august 1899 către Virgil Cioflec, în *Corespondență*, ed. cit., p. 46.

[3] H. P. Petrescu, *St. O Iosif — Cîteva amintiri*, în *Revista teatrală*, nr. 4, iulie-august 1913, p. 250.

[4] Aflat la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de științe sociale și politice a R.S.R.

*Prologul în cer*, în culegerea sa *Tălmăciri*.[1] Așadar, în 1909, poate 1908, traducerea era urnită. Cum ar fi arătat textul românesc dus pînă la capăt și finisat? *Prologul în cer* e un început mai mult decît promițător. Ca întotdeauna, Iosif a trudit cu migală, foarte atent la sensuri și foarte inspirat în aflarea corespondentelor poetice, muzicale. Poetul n-a fost indulgent cu sine, și dacă s-a văzut nevoit să mărească versul cu două silabe, ca să cuprindă ideea, a menținut — și nu era ușor! — schema rimelor. Replicile prind aripi, expresia e demnă și avîntată :

În armonia sferelor fraterne,
Își sună soarele străvechiul viers
Și își urmează după legi eterne,
Pe-același drum, detunătorul mers.
Vederea lui dă îngerilor vlagă,
Ci, nepătruns, tu, Doamne, le rămîi,
Și-n veci mărețe-n strălucirea-ntreagă
Sînt cele-nalte ca în ziua-ntîi.

Respectul lui Iosif față de original nu devine servilism lingvistic. Atunci cînd e posibilă transpunerea poetică a înseși elementelor lexicale constitutive, poetul procedează cu absolută fidelitate, altminteri, atent la sens și la sonoritatea versurilor, reconstruiește ansamblul, pasajul, imaginea. În cele 113 versuri pe care le-a tradus, doar în cîteva locuri îi scapă o nuanță de sens mai importantă : „De nu-i dădeai din slava ta un nimb“ pentru „Hätt's du ihm den Schein des Himmelslichts gegeben“ ; „Pe căi obscure azi se pierde“ pentru „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient“ ; „Ci voi, copii aleși de providență“ pentru „Doch ihr, die echten Göttersöhne“. În primul vers german, cuvîntul „Schein“ are mai curînd sensul de „aparență“ decît de „lumină“ sau „strălucire“, întrucît intenția lui Mefistofeles este de a ironiza „rațiunea“ (mintea) omenească, aceasta fiind deci doar o *aparență* a luminii cerești.

[1] La un an după moartea poetului, *Flacăra* (nr. 37, 28 iunie 1914, p. 307) a publicat o variantă a traducerii aceluiași fragment (numai 34 rînduri), vădit o ciornă anterioară textului din *Tălmăciri* (v. St. O. Iosif, *Opere* II, Minerva 1971, p. 529).

(Lucian Blaga va găsi o rezolvare admirabilă : „lumină-amăgire"). Termenul „nimb" folosit de Iosif substituie aprecierea minimalizatoare prin contrariul ei. În al doilea vers, citat, Goethe se referă la modul confuz în care Faust slujeşte divinitatea, în timp ce Iosif consemnează deruta generală a eroului. În sfîrşit, în al treilea vers, tălmăcitorul neglijează un detaliu semnificativ pentru concepţia goetheană : într-un context creştin, Dumnezeu îi numeşte pe arhangheli „adevăraţi fii ai zeilor", ceea ce evidenţiază caracterul convenţional-alegoric al prologului şi, mai ales, lipsa de rigoare dogmatică a poetului clasicist în utilizarea elementelor de mitologie creştină. Cînd construcţia versurilor îl obligă să parafrazeze, Iosif găseşte formulările potrivite pentru ca imaginea să nu pălească. Distihul „Es schäumt das Meer in breiten Flüssen/ Am tiefen Grund der Felsen auf" pierde în româneşte verbul „spumegă", însă redă cu aceeaşi, dacă nu chiar sporită forţă imaginea mării agitate : „În largi şuvoaie se răscoală marea,/ Izbind în stînci, la temelia lor". Traducătorul se arată inspirat în alegerea cuvîntului sau a expresiei, care e uneori idiomatică şi, prin aceasta, deosebit de sugestivă : „Nu ştiu să-ndrug nimic" pentru „weiss ich nicht zu sagen" (nu ştiu să spun nimic), „Să-l dau pe brazdă eu cu binişorul" pentru „Ihn meine Strasse sacht zu führen" (Să-l conduc domol pe drumul meu), „Curînd se lasă omul pe tînjală" pentru „Er liebt sich bald die unbedingte Ruh" (Îndrăgeşte curînd odihna necondiţionată), „Stă la taifas cu însuşi Necuratul" pentru „So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen" (Să vorbească atît de omeneşte cu însuşi Diavolul).[1] Expre-

[1] Într-un comentariu asupra traducerii *Prologului în cer*, M. Vaida *(Introducere în opera lui St. O. Iosif*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 89), citează distihul „Să muşte ţărna mult şi bine,/ Ca şarpele vestit cu care-s neam", notînd că Iosif „a găsit o metaforă extrem de expresivă — «a muşca ţărna», ceea ce e similar cu expresia germană din textul original". În realitate, fraza germană „Staub soll er fressen" trebuia tradusă direct prin „Să mănînce (să se hrănească cu) pămînt". Iosif n-a înţeles că Mefistofeles face aluzie la blestemul biblic adresat şarpelui : „pe pămînt să te tîrăşti şi ţărînă să mănînci" *(Facerea*, 3, 14).

siile populare accentuează întrucîtva tonul familiar al dialogului dintre Domnul și Mefistofeles, dar nu sînt stridente, întrucît și în original convorbirea se poartă pe acest ton. În materie de artă nu se pot semna polițe în alb. Judecînd după *Prologul în cer*, am afirma totuși că Iosif ne-ar fi putut da un foarte bun *Faust* în românește, dacă ar fi avut răgazul. Ultima sa traducere din Goethe[1], tipărită în 1913, este balada *Regele din Thule*. E și aceasta o foarte bună tălmăcire.

A treia operă dramatică de Goethe, aceasta în proză, *Egmont*, a fost executată de Iosif pentru Teatrul Național din București, în 1908, din însărcinarea lui Pompiliu Eliade, directorul de-atunci al instituției, om de aleasă cultură, care socotea pe bună dreptate că „a sosit momentul în care *Romeo și Julieta*, *Faust* sau *Oedip rege* să nu mai poată fi luate din *Bibliothèque Nationale*". Cu alte cuvinte, era timpul ca traducerile folosite în teatru să aibă la bază originalele, nu intermediare franceze, de multe ori trunchiate și neglijente. Referindu-se la tălmăcirile pe care le inițiase — printre acestea, textul prezentat de Iosif, *Don Carlos* în versiunea lui G. Coșbuc etc. — Pompiliu Eliade făcea aprecierea : „Niciodată limbă românească mai îngrijită, mai corectă, mai înălțătoare, mai fără de păcat nu s-a auzit pe scena românească".[2]

## 6

Citindu-l cu atîta încîntare pe Goethe și traducînd ani de-a rîndul din opera lui, Iosif a și fost întrucîtva înrîurit de această operă. Înainte de a semnala cîteva infiltrații certe sau numai probabile, va trebui să eliminăm din discuție cele trei strofe intitulate *Acolo...*,[1] tipărite sub semnătura poetului în *Flacăra* (nr. 26, 13 aprilie 1913) și concisa satiră *Hilariantă* — „«pastișare»

---

[1] Printre hîrtiile poetului s-a păstrat și ciorna unei traduceri brute din *Parabolioch* (facsimilul în *Opere*, II, ed. cit.).,

[2] Pompiliu Eliade, *Teatrul Național din București* în 1908—1909, București, 1909, p. 43—45 și 67.

după Goethe“ — apărută în *Sămănătorul* (nr. 21, 20 mai 1907, p. 443). *Acolo...*, intitulată după primul cuvînt al poeziei, constă din ultimele trei strofe (din șase) ale baladei *Regele din Thule*, baladă tradusă de Iosif și publicată cu o lună înainte de altă revistă. Confuzia aparține desigur redacției *Flacării*, și ea în posesia unui manuscris, din care rătăcise prima filă. *Hilariantă* punctează un moment din biografia poetului. Cînd a compus-o, acesta se afla într-un penibil conflict cu bunul său prieten Ilarie Chendi, care-l acuzase că a plagiat *Cîntec de leagăn* după *Noapte bună* de Duiliu Zamfirescu. „Hilariantă“ e un calambur pentru numele „criticului de ziar“ (v. ciclul „Cioflecării și hilariante“ din *Caleidoscopul lui A. Mirea)*, iar „pastișarea“ face aluzie la acuzația (nefondată) a criticului. Originalul ei, necunoscut pînă acum, este poezia lui Goethe *Rezensent*. Avem a face, de fapt, cu o traducere, în care violența termenilor — cu totul neobișnuită în scrisul duiosului poet — apare accentuată *(pîrlit, cioflingar)*.

La începutul poeziei sale *Harpistul*, Iosif folosește ca moto versul „Wer nie sein Brot in Tränen ass“ („Cine nu și-a mîncat niciodată pîinea cu lacrimi“), desprins din unul dintre cîntecele Harpistului — personaj din *Wilhelm Meister*. Versurile lui Iosif, preluînd, precum se vede, și titlul (harpiști vaganți în România ? !), dezvoltă pe întinderea a opt strofe (cvintete) ideea din cele două catrene goetheene : nefericirea cîntărețului torturat de privațiuni și neluat în seamă de semenii săi avuți. În *Harpistul* (pentru Iosif, imagine a poetului) răzbate din model și dragostea de viață, resimțită în ciuda suferințelor și a traiului în singurătate :

*Wer nie sein Brot mit Tränen ass,*
*Wer nie die kummervollen Nächte*
*Auf seinem Bette weinend sass,*
*Der kennt euch nicht, ihr himlischen Mächte !*

Că nu știu, ah ! cît ești de dulce,
Viață, cei ce-o zi n-au fost
Dați frigurilor foamei pradă
Și nici n-au tremurat în stradă
O noapte fără adăpost !

Strofa poetului român este aproape o parafrază a celei goetheene. Pentru Iosif, însă, însingurarea artistului lăsat pradă mizeriei de o societate obtuză și egoistă nu reprezintă o temă de împrumut, ci una proprie și de-a dreptul obsesivă. El însuși s-a aflat în situația aceasta, pe care Goethe doar și-o imaginează. *Harfenspieler* i-a oferit deci numai o sugestie, grefată pe o trăire personală, căreia sentimentul înstrăinării „dezrădăcinatului" pribeag îi conferă o nuanță specifică (v. *Poveste, O viață*, respectiv *Învins, Pribeagul)*.

Este lesne de înțeles că în sufletul melancolicului Iosif au avut răsunet mai ales versurile elegiace ale lui Goethe. *Elegia* sa (din *Cîntece)* începe cu o interogație care pune tristețea tăinuită în suflet în contrast cu voioșia înconjurătoare, întocmai ca în goetheana *Trost in Tränen* :

| | |
|---|---|
| De ce așa de trist rămîi<br>Și trist înăbuși un suspin,<br>Cînd rîndunici în țară vin<br>Din țări cu rodii și lămîi [...]? | *Wie kommt's, dass du so traurig bist,*<br>*Da alles froh erscheint ?*<br>*Man sieht dir' an den Augen an,*<br>*Gewiss, du hast geweint.* |

*Rugă* se încheie, ca și *Wandrers Nachtlied*, cu mărturisirea unui sentiment de oboseală morală și a dorului de odihnă :

| | |
|---|---|
| O, natură împrumută-mi<br>Din odihna ta o clipă...<br>Vino, dulce somn, sărută-mi<br>Ochii obosiți... | *Ach, ich bin des Treibens müde !*<br>*Was soll all der Schmerz und Lust ?*<br>*Süsser Friede,*<br>*Komm, ach komm in meine Brust.* |

Motivul naturii odihnitoare, gazdă bună și generoasă, revine frecvent la Iosif (v., între altele, și *Liniște)*, ca și la Goethe *(Auf dem See* : „Wie ist Natur so hold und gut,/ Die mich am Busen hält !"). Printre cîntecele celui dintîi, *Noaptea de mai* e o acuarelă plină de grație, în care nostalgia iubirii pierdute, înlăcrimînd ochii poetului, îl face cu atît mai sensibil la frumusețea feerică a peisajului de primăvară. Nuanța sentimentului, de o deplină sinceritate, este alta, dar armonizarea încîntării în fața naturii ce renaște cu dragostea ne poartă

gîndul spre goetheanul *Mailied*. În altă poezie a lui Goethe, *Frühling übers Jahr*, ne întîmpină, ca și în *Noaptea de mai*, parada fermecătoare a florilor din grădină. Același vers scurt, interogativ și exclamativ, melodios, care „cîntă“ fără a mai avea nevoie de o partitură, și în *Frühzeitiger Frühling*.[1] Peste tot, la Goethe, pastelul e însă însorit și dragostea împărtășită. Nici pentru *Noaptea de mai*, nici pentru celelalte analogii — cu excepția poeziei *Harpistul* — nu se pune problema unei influențe. Dar e neîndoielnic că muzica versurilor lui Goethe se imprimase prin lecturi în memoria lui Iosif.

Unii critici au semnalat o anume asemănare între destinul Margaretei din *Faust* și cel al Runei din *Legenda funigeilor*, scrisă de St. O. Iosif în colaborare cu Dimitrie Anghel. Asemănarea ar consta în exaltarea iubirii care „deschide porțile iertării pentru cel vinovat“[2], sau în ispășirea prin moarte.[3] *Legenda funigeilor* stă însă în așa măsură sub semnul influenței lui Richard Wagner, în speță, a operei *Olandezul zburător*, încît Runa e cu mult mai sigur înrudită cu Senta.[4] Poate că, mai curînd, ceva din *Faust* s-a insinuat în chipul mefistofelic al lui Hunar.

Pentru motive pe care le-am arătat în altă parte, *Legenda funigeilor* aparține, după părerea noastră, în primul rînd lui Iosif. În *Caleidoscopul lui A. Mirea*, contribuția lui Anghel e, dimpotrivă, preponderentă. Acestuia trebuie să-i aparțină aducerea în scenă a lui Faust și a lui Mefistofel într-un context umoristic *(Revelionul unui confrate)*, precum și versurile : „Mai bine e să porți în piept un sloi,/ de vrei să mori octogenar ca Goethe...“ (sonetul III din ciclul *Poetul și primăvara)*.

---

1 „Tage der Wonne,/ Kommt ihr so bald ?/ Schenkt mir die Sonne/ Hügel und Wald ?// Reichlicher fliessen/ Bächlein zumal. / Sind es die Wiesen, / Ist es das Tal ?“

2 Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa școalelor, 1943, p. 172.

3 Cf. E. Lovinescu, *Critice*, II, Editura „Ancora“, București, [1926], p. 57.

4 Cf. *Postfață* (Ecouri wagneriene) de Domnica Filimon la volumul Richard Wagner, *Olandezul zburător*, Editura pentru literatură, 1968, p. 277—279.

Dintre dioscuri, numai pentru Anghel putea fi Goethe un poet cu inima de gheață. Poetul florilor a tradus totuși și el o poezie a autorului pe care altminteri nu-l agrea, iar aceasta, încă înainte de a-l cunoaște pe Iosif: *Liniștea mării* (*Viața*, 28 ianuarie 1896). Originalul este *Meeres Stille*. Din 1893, Anghel se afla la Paris, încît, cum nici nu știa nemțește, e de presupus că a avut înainte un intermediar francez. Versurile sînt transpuse totuși aproape cuvînt cu cuvînt, dar traducătorul le lungește de la șapte și opt silabe, la douăsprezece prin înlocuirea celor patru picioare trohaice cu patru amfibrahi. Tabloul marin rămîne același, dar poezia, prin cadența solemnă a versului mai amplu și prin rima îmbrățișată, în locul celei încrucișate, pare alta:

*Tiefe Stille herrscht im Wasser,*
*Ohne Regung ruht das Meer,*
*Und bekümmert sieht der Schiffer*
*Glatte Fläche rings umher.*

O liniște-adîncă domnește pe ape
Și marea adoarme de somn potolită.
Cu grijă, luntrașul pe-oglinda unită,
Scrutează noianul cît zarea-l încape...

7

Un alt poet tînăr care, la începutul secolului, s-a apropiat cu interes și competență de opera lui Goethe este Panait Cerna. Se pare că poetul deprinsese germana încă din liceu, cînd citea poezie în această limbă. A și debutat, la 16 ani (în 1887), cu o traducere din Lenau, publicată de *Foaia interesantă* a lui G. Coșbuc. După ce și-a luat licența în filozofie în 1906, a plecat în Germania, pentru doctorat. Cei cîțiva ani petrecuți, pînă la moartea sa pretimpurie (1913), la München, Heidelberg, Berlin și Leipzig i-au desăvîrșit cunoașterea limbii și a literaturii germane. Teza sa de doctorat, *Die Gedankenlyrik* (*Lirica de idei*), pe care apucase să și-o susțină la Leipzig, cu avizul favorabil al lui J. Volkelt și Ed. Spranger, dar pe care n-a mai văzut-o tipărită, e o lucrare serioasă a unui spirit cultivat și speculativ. Dealtfel, înclinația spre reflecție, corelată cu insuficiența capacității de sensibilizare prin imagini a

ideilor, dă și nota caracteristică a poeziei sale. Nu întîmplător a ales, ca traducător, din Goethe poemul *Prometeu*, în care autorul sintetizează într-un monolog liric conţinutul dramei cu același titlu, redactată fragmentar în 1773. La Goethe, *Prometeu* formează împreună cu *Mahomed* și *Ganimede* un triptic ce întruchipează alegoric titanismul din tinerețe al poetului. Panait Cerna va fi fost impresionat mai mult de ideea generos-umanitară din finalul poemului. Prometeu desprins de ceruri, pentru a se solidariza cu oamenii, i-a putut apărea astfel ca un alt Isus, înfrățit cu cei în suferință, așa cum l-a cîntat el în cunoscuta odă. Divinitatea — întrupată în Dumnezeu sau în Iupiter — e nu numai străină, ci și indiferentă față de durere: „Un Dumnezeu — cum te credeau părinții —/ Plutește-n veci deasupra suferinții :/ El nu ne poate înțelege plînsul" *(Isus)* — „Să te ador pe tine, eu ?/ De ce ? Ai alinat vreodată chinul/ Celor îngenuncheați ?/ Ai șters vreodată ochi înlăcrămați ?" *(Prometeu)*. Înrudirea de concepție pe care i se va fi părut lui Cerna că o află în poemul lui Goethe i-a înaripat condeiul. Ideile, imaginile, avîntul de demn orgoliu trec neștirbite în versiunea românească. Tonul retoric era în genere pe gustul poetului. *Prometeul* lui Cerna nu este totuși o traducere propriu-zis exactă sub aspect formal. În vreme ce Goethe, începînd cu două versuri iambice, deplasează în continuare accentul cu toată libertatea, corespunzător ritmului interior, ca în poezia modernă, și nu se preocupă de rimă, poetul român menţine riguros iambul și introduce rima, ori de cîte ori o poate obține fără a trăda ideea. Muzica sobră, aspră, din original se preschimbă astfel în una mai melodioasă și declamatorie. Energia expresiei își asigură însă suportul prin alternanța de versuri lungi și scurte, ca în original :

*Hier sitz' ich, forme Menschen*
*Nach meinem Bilde,*
*Ein Geschlecht, das mich gleich sei,*
*Zu leiden, zu weinen,*

Aici rămîn — și voi zidi mereu
Făpturi de oameni, după chipul meu —
Un neam la fel cu mine :
Să sufere, să plîngă, să muncească

| | |
|---|---|
| *Zu geniessen und zu freuen sich;* | Şi să se veselească, |
| *Und dein nicht zu achten,* | Şi să se uite cu despreţ la tine — |
| *Wie ich!* | Ca mine! |

Dintre poeziile originale ale lui Cerna, *Torquato către Leonora* este cu certitudine o „reminiscenţă" goetheană, un poem inspirat de lectura dramei lui Goethe. Citindu-l, te şi simţi îndemnat să-l cauţi printre monoloagele elegiace ale eroului dramei. Starea de spirit şi expresia ei stilistică sînt identice acelora din dramă. O dovadă în plus: poetul român foloseşte acelaşi vers de 5/5½ picioare iambice. Cititor frecvent al lui Goethe, Panait Cerna receptează şi în alte poezii ecouri ale operei acestuia. Astfel, în *Ruga pămîntului* este exprimat, prin mijlocirea altei simbolistici, dar cu acelaşi patos, dorul de înălţimi celeste al sufletului omenesc, căruia Goethe îi dă glas în *Ganymed*. De notat că, întocmai ca la Goethe, depăşirea condiţiei telurice nu implică negarea frumuseţilor pămînteşti, ci, dimpotrivă, pătimaşa lor elogiere. Ca întotdeauna, însă, Cerna cade victimă retorismului său funciar şi-şi îneacă imaginile, estompîndu-le şi decolorîndu-le, în prea multe vorbe. Într-o poezie de dragoste, *Chemare*, minată de aceeaşi locvacitate neînfrînată, evocarea unei scene din *Faust* sună frumos, deşi livresc: „...Aşa era, cînd pieptul cald al Evei/ A tresărit de-ntîia-nfiorare./ Şi tot aceleaşi raze o scăldară/ Pe Gretchen, cînd, robită, biruită,/ A răsărit la geam, cătînd afară/ O umbră şi temută şi iubită,/ Şi-n strigăt de porniri biruitoare,/ Plecată peste marginea ferestii,/ Căzu, cu mlădierea unei trestii,/ La pieptul celui fără de iertare".

Spirit reflexiv, Panait Cerna era probabil mai dotat pentru a interpreta poezia decît pentru a o crea. În orice caz, cele două lucrări ale sale de exegeză literară sînt începuturi onorabile. Amîndouă ne interesează, fiind contingente cu tema noastră. Prima parte a celei dintîi, *Faust* (studiu), a fost redactată, la Charlottenburg, încă din 1907, căci la începutul lui februarie 1908 manuscrisul se afla în posesia redacţiei *Convorbirilor*

*literare.*[1] Revista a tipărit-o abia peste un an.[2] Studiul debutează cu o caracterizare succintă a lui Faust: „Un suflet superior în fața naturii și a vieții. Un om veșnic activ și nemulțumit de sine, care caută cheia fericirii omenești." Pentru a adînci această caracterizare, Cerna descifrează mai întîi sensurile *Prologului în cer:* scopul acestuia constă în enunțarea simbolică a ideii că universul este cîrmuit de o „ordine necesară", de „legi fatale", printre care se înscrie și acțiunea răului, aflat permanent în ofensivă împotriva binelui. Această concepție fatalistă este de natură religios-creștină, cum o și califică autorul studiului. „Individul — adaugă acesta — care este construit în așa fel, încît nu-și poate disciplina gîndurile și acțiunile și nu le poate da o direcțiune altruistă și armonică este pedepsit chiar de la fire, prin această imposibilitate de echilibrare internă." După Goethe, omul, deși supus acestei necesități, se poate totuși elibera — „această idee este încununarea operei sale întregi". În perspectiva pe care și-o deschide astfel asupra tragediei, Panait Cerna înaintează cu abilitate spre înțelegerea conflictului, care e unul interior, între diferitele tendințe potrivnice ale sufletului. Numai aparent și răspunzînd unor cerințe artistice, Mefisto apare ca un al doilea personaj; în realitate el este „personificarea celui de-al doilea suflet al lui Faust". Interpretarea nu e personală și nici nouă. Schiller însuși, într-o scrisoare adresată marelui său prieten, găsea că tema tragediei *Faust* rezidă în „duplicitatea naturii omenești și în strădania fără succes de a reuni divinul și fizicul din om". Goethe privește însă structura binară a sufletului omenesc dintr-un unghi de vedere optimist, căci pentru el negația însăși (răul, demonicul) devine o forță pozitivă. Panait Cerna nu ignoră optica goetheană, dar în încercarea sa, altminteri interesantă, de a face un distinguo între Mefisto și alte întruchipări literare ale demonicului (la Byron și Eminescu), alunecă într-o contradicție, cel puțin aparentă,

[1] V. scrisoarea lui Panait Cerna către Simion Mehedinți, la I. E. Torouțiu, *op. cit.*, IX, p. 64.

[2] P. Cerna, *Faust* (studiu), în *Convorbiri literare*, nr. 3, martie 1909, p. 285—287; nr. 10, octombrie 1909, p. 1063—1074.

asupra căreia nu se oprește pentru a o clarifica. Dacă, după el, instinctele, pasiunile, interesele personale — simbolizate în Mefisto — sînt imbolduri spre „activitate și progres“, Mefisto însuși este un conservator, un conformist — „un om practic care nu vrea și nu poate să iasă din limitele timpului său“. Așa stînd lucrurile, în vreme ce Faust înaintează spre un ideal, Mefisto rămîne același. Contradicția apare pentru că Cerna sfărîmă unitatea dialectică a celor două simboluri, pe care o constatase cu justețe mai înainte. Tînărul exeget român al lui *Faust* simplifică lucrurile și atunci cînd stabilește o paralelă între ființa umană, luată individual, și societate. În „conștiința socială“, corespunzătoare „conștiinței morale“ a individului, lupta s-ar da, după părerea lui, între „materialism și aspirațiile de cultură și artă“. Panait Cerna nu și-a dus pînă la capăt studiul, deși la sfîrșitul celui de-al doilea fragment *Convorbirile literare* anunțau continuarea. Chiar dacă insuficient limpezit, totodată încărcat inutil prin repetarea unor idei, studiul promitea să devină o analiză serioasă, nu lipsită de unele nuanțări personale, a capodoperei goetheene. Criticul-poet incrustează în text cîte o imagine inspirată: „Ce a fost ea (Gretchen) pentru Faust? O harfă din care a vrut să scoată un cîntec și a smuls un suspin.“

Pentru tratarea temei din teza sa de doctorat — lirica de idei — Goethe i-ar fi putut oferi lui Cerna un abundent material teoretic și exemple pentru fiecare paragraf. Era posibil ca întreaga teză să fie construită pornind de la Goethe. Doctorandul a preferat o perspectivă mai largă, făcînd apel la diferiți esteticieni și exemplificînd cu versuri ale unor poeți din marea literatură europeană, printre care și Eminescu. În demonstrație, Goethe ocupă un loc de prim rang, parcă, totuși, în urma lui Schiller. La teoretician se face apel numai în două rînduri, dar în chestiuni esențiale: poetul se mișcă într-un domeniu în care adevărul nu e, ca pentru știință, simplu (unic), ci multiplu; „tot ceea ce e poetic ar trebui tratat ritmic“, adică simțirea poetului trece, fără faze intermediare reflexive și selective, într-o formă ritmic-muzicală. Mai numeroase sînt exemplificările

concrete din opera lui Goethe, uneori numai prin citarea unui titlu, alteori prin transcrierea unor pasaje și comentarea lor. Sînt astfel aduse în discuție poeziile *Dämon* (din *Urworte. Orphisch), Wonne der Wehmut (Deliciul melancoliei), Grenzen der Menschheit (Limitele umanității), Mahomets Gesang (Cîntecul lui Mahomed)*, poemul didactic *Die Metamorphose der Pflanzen (Metamorfoza plantelor)*, pasaje din *Faust*, mai ales din monoloagele eroului. Toate acestea îi slujesc comentatorului pentru a demonstra modul în care poezia sensibilizează ideea exprimînd-o prin imagini, comunicînd-o indirect prin vibrația emoțională sau transformînd-o în sentiment și pasiune. Cu o strofă — „dintre cele mai frumoase“ — din *Die Braut von Korinth (Logodnica din Corint)* — este exemplificată importanța variației ritmului pentru sugerarea mișcării surprinse în imagini vizuale. Destule versuri ale lui Goethe ar fi putut fi invocate și ca exemple negative, pentru felul cum simpla afirmare ritmată și rimată a unor idei nu devine poezie. Panait Cerna a și făcut lucrul acesta, citînd trei dintre titlurile incluse de Goethe în ciclul *Gott und Welt (Dumnezeu și Univers): Prooemion (Preludiu), Eins und alles (Unul și totul), Vermächtnis (Testament)*. Ce-i drept, aceste poezii aparțin perioadei de bătrînețe, cînd poetul era cu deosebire înclinat spre rostirea directă (în poezie, ca și în proză) a adevărurilor cucerite prin trăirile sale de-o viață. Minusul de fantezie plastică, pe care-l constată Cerna, este real, dar dincolo de exprimarea aforistică a ideilor se întrevede trăirea și se profilează chipul înțeleptului ce ne împărtășește nobila sa concepție asupra vieții. Poeziile respective ar fi mai curînd ilustrative pentru o anumită specie a liricii de idei (oarecum ca *Glossa* lui Eminescu).

## 8

Invocată ocazional de critici și scriitori, analizată diletantistic în prefețe la traduceri, mai rar cercetată pentru ea însăși în comentarii speciale, opera lui Goethe începe acum să fie studiată și de specialiști. Primele con-

tribuții ale germaniștilor români aduc un plus de informație istorico-literară, cum era de așteptat, mai puțin însă încercări de aprofundare a interpretării. Un studiu de specialitate, interesînd gramatica într-o măsură mai mare decît stilistica, publică în 1903 Simion C. Mândrescu.[1] În același an, bucovineanul dr. Em. Grigorovitza, profesor de limba germană în București, tipărește în broșură o lucrare despre *Suferințele tînărului Werther*[2], apărută mai întîi în *Revista idealistă* (nr. 3/1903). Profesorul apără romanul cu argumentele cunoscute, care sînt și ale autorului, dar, considerîndu-l pe Werther un „tip caracteristic al epocii sociale de tranziție" de la finele secolului al XVIII-lea, duce lucrurile prea departe, prin asimilarea eroului cu masa. Werther ar fi „un simplu burghez, fantezist, gînditor poetic", aflat — totuși! — la o distanță nu prea mare de Faust, Manfred, Cain, chiar René și Adolphe. Încadrarea în galeria marilor eroi romantici și, cu atît mai mult, apropierea de Faust ar impune firește nuanțări, iar calificarea prin formula convențională „simplu burghez", în contradicție cu celelalte două epitete, sporește imprecizia fișei caracterologice, pe care nu mai lipsește decît... Hermann. Implicarea factorului social în interpretarea tragediei lui Werther și a derutei tineretului din epocă ar fi fost un filon productiv. Grigorovitza pare a-l intui, dar nu-l urmărește, ci, constatînd că idealurile eroului sînt contrazise brutal de realitate, caută explicațiile nu în realitate, ci exclusiv în alcătuirea psihică a eroului, în stările sale sufletești îndurerate provenind din „temeliile concepției sale lumești", în bună măsură din îndoielile sale religioase. Din acest punct de vedere idealist, care izolează universul sufletesc de cel exterior, înrîuririle din afară sînt considerate de importanță minoră. Pasiunea nefericită a lui Werther este deci „o circumstanță care bifurcă numai întrucîtva starea interioară a eroului și pornirile sale excentrice, însă nu-l determină întru nimic". Într-un al doilea studiu, mult mai întins, publicat tot în 1903, Em. Grigorovitza se

[1] *Goethes Relativsatz (Propoziția relativă la Goethe)*, Berlin, 1903.

[2] *Suferințele tînărului Werther, Reflexiuni la romanul lui Goethe*, București, Institutul de arte grafice „Eminescu", 1903.

ocupă de *Faust*[1], prin care Goethe, urmărit de regretul de a fi propagat prin roman un sentimentalism excesiv (nu însă și sinuciderea), s-ar fi simțit obligat să dea o replică. Un spațiu prea întins din cele o sută de pagini ale studiului e încărcat de date privind izvoarele, circulația motivului, tratarea acestuia în literatura germană înainte de Goethe. Analiza la obiect se limitează la cele două monoloage ale lui Faust, a cărui dramă îi apare germanistului identică aceleia a lui Werther. Paralela nu e trasată, dar se impune indirect : Faust și-a pierdut credința, iar „suferința lumească, al cărei reprezentant atît de fidel pare a fi (...) este rezultatul exclusiv al luptei spirituale interne și al nedomiririlor impetuoase în ce privește concepția adevărată asupra lumei". O caracterizare a lui Mefisto și cîteva pagini despre episodul Gretchen nu salvează de superficialitate studiul, pentru care partea a II-a a tragediei pare a nici nu exista.

Un al treilea germanist, Traian Bratu, își susține exemplificînd abundent cu mărturisiri, teoretizări și opere ale lui Goethe tezele dintr-un studiu de poetică.[2] În sfîrșit, în arenă mai pășesc alți doi germaniști, Virgil Tempeanu și Ion Sân-Giorgiu, nu însă ca exegeți, ci ca traducători din Goethe. Debutul lor inaugurează o activitate ce se va amplifica după război.

Mai modest decît germaniștii citați, care-și vor face un nume în cultura noastră, profesorul I. Augenstreich dă în 1913 o lucrare foarte onorabilă, *Goethe și războaiele de liberare a Germaniei*[3], în care dezbate cu o bună informare și tact tema enunțată, de actulitate în acel an, cînd în Balcani zăngăneau armele, iar Europa se afla în preajma marii conflagrații.

Cu titluri pretențioase, dar cu un conținut dezamăgitor, *Convorbirile literare* publică la interval de cîțiva

---

[1] *„Faust", Studii la geneza, dezvoltarea și analiza critică a operei lui Goethe*, București, Tipografia și fonderia de litere Dor. P. Cucu, 1903.

[2] *Creațiunea poetică, cu deosebită privire asupra clasicilor germani*, Iași, Tipografia „Progresul", 1909.

[3] *Goethe și războaiele de liberare a Germaniei*, Tîrgoviște, Tipografia Viitorul, 1913.

ani lungile articole ale lui Gh. Lazăr, *Goethe privit în cadrul vieții germane*[1] și *Două răstimpuri în dezvoltarea personalității poetice a lui Goethe*.[2] Din cel dintîi, redactat într-un stil lirico-poetic, ca o prea dezlînată odă, reținem afirmația că Goethe „cu toată măreața lui alcătuire. (..) nu e străin de poporul, de nici un strat al poporului din mijlocul căruia s-a ivit". Al doilea articol, mai la obiect, cu aspectul unui capitol dintr-o monografie, tratează descriptiv despre producția poetică din copilăria și adolescența lui Goethe.

*Convorbirile literare* au făcut un mai bun serviciu cititorilor, tipărind, în 1907, textul conferinței *Goethe ca naturalist*,[3] ținută de profesorul Ion Simionescu în aula Universității din Iași, la 21 martie din acel an. Preocupările științifice ale poetului au mai fost menționate și înainte, în diverse prezentări bio-bibliografice, însă sumar. Ion Ghica le cunoștea și el, iar în *Pămîntul și omul* observa cu justețe că Goethe, ca și Lamarck, a ajuns la ideea transformismului „mai mult ca o divinațiune, o intuițiune", pe cînd Darwin a dedus-o prin cercetări și observații. Ion Simionescu, unul dintre cei mai activi popularizatori români ai științelor naturale, care a știut să dea un veșmînt atrăgător cunoștințelor de specialitate, a fost captivat în mod firesc de cercetările lui Goethe și le-a înțeles bine în stimulentul și consecințele lor. Poetul, îndrăgostit de natură ca artist, a căutat s-o cunoască, iar cunoașterea aceasta aprofundată s-a răsfrînt la rîndu-i în opera literară. Spre deosebire de alți poeți, între care Schiller, Goethe nu l-a smuls pe om din natură, căci îl „socotea ca parte din tot". Astfel, în *Hermann și Dorothea* „e epoca naturei în primul rînd ; e cîntarea întregului în care omul e ca o parte, ca «un ton dintr-o armonie mare»..." Observația e pertinentă : pentru autorul lui *Faust*, ide-

---

[1] În *Convorbiri literare*, nr. 2, februarie 1910, p. 590—601.

[2] *Ibid*., nr. 10, octombrie 1915, p. 1023—1034.

[3] *Ibid*, nr. 6, iunie 1907, p. 563—577 ; la p. 656, o *Bibliografie*. Asupra succesului conferinței, v. Scrisoarea lui I. Simionescu către Simion Mehedinți, la I. E. Torouțiu, XI, p. 461—462. Mai tîrziu textul a apărut într-o broșură din seria „Cunoștințe folositoare" (nr. 42), a Editurii Cartea românească.

ea că natura reprezintă un ansamblu unitar (care-l include şi pe om) nu constituie doar o concluzie abstractă a unui raţionament filozofic, ci şi o constatare rezultată din observaţia obiectivă. Ion Simionescu trece minuţios în revistă rezultatele obţinute de Goethe în diverse domenii — geologie şi mineralogie, botanică, zoologie, biologie, precizînd ce a fost confirmat şi ce nu de studiile ulterioare ale specialiştilor.

Paralel cu lucrările menţionate, în presă apar cîteva articole semnate de publicişti în căutare de materiale diverse pentru întreţinerea unor rubrici.[1] Criticii literari activi în aceşti ani, care, cum am văzut, se referă tangenţial la Goethe în recenzii despre producţia literară curentă sau despre traduceri, găsesc rareori prilejul în alte contexte, de oarecare interes, să-şi spună părerea despre poet şi opere ale lui. Pentru Ilarie Chendi, momente din biografia şi creaţia „maestrului“, cum obişnuieşte a-l numi, devin argumente în intervenţii polemice. O problemă mult dezbătută în epocă este aceea a relaţiei dintre poezie şi realitate, dintre poet şi realitatea circumscrisă între hotarele naţionale. Disputa, reactualizînd în altă ambianţă şi dintr-un unghi de vedere nou înfruntarea dintre exponenţii „artei pentru artă“ şi cei ai „artei cu tendinţă“, se poartă acum între „modernişti“ şi „tradiţionalişti“. Ca şi atunci, Goethe e solicitat pentru o clarificare de principiu. Chendi, aparţinînd taberei tradiţionaliste, reprobă exclusivismul agresiv al simboliştilor, însă nu-i opune altul. Tendinţa spre universalitate nu poate fi condamnată, dar, oricît de „internaţională“, opera unui scriitor va purta „urme din caracterul raşei sau a patriei autorului“, aşadar „pe cît de german este Goethe în *Faust* al său, pe cît de bine se oglindeşte colosul rusesc la Tolstoi şi geniul englez la Shakespeare, pe atît de profund românesc va fi spiritul sau sîmburele creaţiunei artistice la noi“. Cît priveşte „iperestetismul modernilor“, care „se împacă tot mai puţin cu gîndul că arta se leagă de ceva real şi trăit“, criticul reaminteşte declaraţia „maestrului

---

[1] La rubrica *Indiscreţiuni literare* a gazetei bucureştene *Viitorul*, nr. 795 şi 798 din 4 (17), resp. 7 (20) februarie 1910, p. 1, I. Buricescu publică articolele *Originalul lui Werther* şi *Ultimele zile ale lui Goethe*.

Goethe" : „Eu nu am fost niciodată fățarnic și mincinos în poeziile mele. Ceea ce n-a fost trăit de mine nu am așternut pe hîrtie" (*Patria poetului*, în *Schițe de critică literară*, Cultura națională, 1924, p. 9—10). Să recunoaștem, pasajele nu sînt convingătoare, dar ceea ce ne interesează e faptul că în primul deceniu al secolului nostru, în plin asalt al poeziei moderne, Goethe putea fi încă adus în discuție ca o autoritate îndrumătoare. Cu obiectivitate, Ilarie Chendi îi îndeamnă să citească *Faust* și pe „poeții cucului și ai ciocîrliei" (*Impresii literare* (1908), în *Impresii*, Cartea românească, 1924, p. 12). Cu alt prilej, criticul citează exemplul lui Goethe într-o pledoarie pentru spectacolele deconectante ale teatrelor de vară. Demnitarul cu o atitudine aristocratică, adorator al artei superioare, obișnuia să facă împreună cu ducele de Weimar escapade duminicale prin sate, unde jucau, cîntau și chefuiau cu țăranii. Chendi pune în lumină o latură a personalității goetheene, ignorată de cei pentru care poetul poartă masca solemnă a titanului și a olimpianului : „Avea în simțirea sa ceva din *plus*-ul de sănătate animalică, ceva din prisosul de energie ce nu se poate cheltui decît în cîntecul și veselia de vară".[1]

Nicolae Iorga, temperament aprins, se arată impresionat tocmai de măreția rece a lui Goethe, pe care încă foarte tînăr, în 1890, îl consideră „firea cea mai echilibrată și mai stăpînă pe sine dintre literatorii moderni, temperament volițional care-și mlădie gîndurile și le călăuzește după voie". În mai 1905, cu ocazia sărbătoririi centenarului Schiller, aceeași măreție distantă e prinsă într-o imagine sclipitoare : „preoții Frumosului, ai frumuseții care se chibzuiește" își caută înaintașul „sus de tot, în marele, în luminosul Olimp, unde tronează pe un scaun de diamant, zeu cu stăpînirea fără de margini în loc și timp, Goethe..." Iorga îl stimează după cuviință pe acest „adevărat părinte" ce-a atins „toate coardele lirei

[1] *Umorul grotesc în teatrele de vară*, în *Țara noastră*, 1909 ; citat după *Schițele de critică literară*, Cultura națională, București, 1924, p. 21. Goethe epicurianul, reprobat de farisei, petrecărețul „voinic ca un titan și frumos ca un Adonis", e evocat și în articolul *Literatura și alcoolul* din volumul *Fragmente*, București, Minerva, 1905, p. 28—29.

veşnice şi nu s-a coborît să zbîrnîie strunele din maţe de oaie, pe care cîntă, la bucuriile şi durerile oamenilor, poeţii-lăutari", dar îşi dăruieşte afecţiunea lui Schiller, care a fost întrucîtva unul dintre aceşti poeţi-lăutari, un „umanitar cu ochii în lacrimi".[1] În paginile revistelor lui Iorga, *Floarea darurilor* şi *Neamul românesc literar*, apar, cum am văzut, paralel cu numeroase alte tălmăciri din literatura universală, traducerile din Goethe ale lui Barbu Nemţeanu, ale lui Oreste, dar şi ale altora. Cărturarul — şi poetul! — transpune el însuşi în româneşte balada *Regele din Thule*, pe care o prezintă astfel: „Din cîte balade s-au scris vreodată, poate nici una nu cuprinde în mai puţine rînduri şi într-un grai mai simplu o mai mare tragedie decît *Craiul din Thule*". Traducerea, în proză, nu confirmă nicicum aprecierea; propoziţiile grupate în catrene par transcrise după extemporalul la germană al unui gimnazist: „Un crai era odată în Thule,/ Crai păn' la mormînt credincios,/ Murind îi lăsase iubita lui/ Atîta: un pahar de aur..."[2] Iorga a mai tradus din Goethe, şi a tradus frumos. Tot lui îi aparţin cu certitudine cele patruzeci şi şapte de „cugetări" versificate şi cinci în proză, publicate în două caiete din 1912 ale *Neamului românesc literar* şi semnate cu iniţialele N. I.[3]. Sînt distihuri, catrene şi grupaje ceva mai mari de versuri, alese din ciclurile *Sprichwörtlich*, *Zahme Xenien* şi *Epigrammatisch*. În cel dintîi ciclu, Goethe versifică, în 1812—1814, proverbe şi zicători populare, aşa cum va face la noi, peste cîteva decenii, Anton Pann. Nota didactică din celelalte două cicluri, atunci cînd formularea şi conţinutul se situează în vecinătatea paremiologiei populare, ni-l evocă de asemenea pe autorul *Povestei vorbei*. Iorga le şi traduce aşa cum le-ar fi adus din pană psaltul-poet: „Ha-

---

[1] *Serbările pentru Schiller*, în *Sămănătorul*, nr. 20, 15 mai 1905, p. 322.

[2] *Floarea darurilor*, nr. 2, februarie 1907, p. 87. Traducerea nu e semnată, dar o notă din revistă precizează că materialele nesemnate aparţin lui N. Iorga.

[3] Omise de bibliografia Dorotheei Sasu-Ţimerman, traducerile au apărut sub titlul *Din cugetările lui Goethe* în *Neamul românesc literar*, nr. 39—40 şi 41—42, 14 şi 28 octombrie 1912.

lal de-un singur domn ; acel/ ce, poruncind, face tot el" (Mit einem Herren steht es gut,/ Wer, was er befohlen, selber tut"), „De-aş fi ucis sara o mie de muşte,/ A doua zi una tot o să mă muşte" („Tausend Fliege hatt' ich am Abend erschlagen/ Doch weckte mich eine beim frühsten Tagen"). Uneori versurile capătă aspectul unei strigături de joc : „Ieri ca azi, şi azi ca mîne,/ Cei cuminţi găsesc o pîne,/ Muncitorul un ogor,/ Mîndrele mirele lor./ Şi de-acum de-o fi aşa,/ Lumea nu se va-neca !"

Cel mai bun articol, din această vreme, despre o operă a lui Goethe se datorează unui scriitor — Gala Galaction. Lectura unei cărţi franceze, în care se încerca aflarea unui răspuns la întrebarea ce nu i-a plăcut lui Napoleon în *Suferinţele tînărului Werther*, îi prilejuieşte în 1914 prozatorului român cîteva consideraţii de ordin estetic pe marginea micului roman, abordat pînă la el mai ales dintr-un unghi de vedere moral şi biografic. Aparent „descusut ca un jurnal scris la întîmplare", romanul e în realitate „compus cu multă intenţiune, şi neglijenţa lui e bine calculată". Înfăţişarea de jurnal îi dă „o mare putere de intimitate şi adevăr", astfel că povestirea „te impresoară şi te zugrumă de emoţiune ca iatacul, rochiile, măsuţa cu lucrul de mînă, vasele încă neatinse şi cu flori acum uscate !... ale iubitei moarte de o săptămînă". Impresia de autenticitate este sporită de „o puternică şi meşteşugită structură interioară". Sub acest aspect, Gala Galaction evidenţiază un important detaliu de tehnică artistică, neglijat şi de comentatorii români mai recenţi ai romanului. Pentru a pregăti şi a face cu atît mai credibil deznodămîntul eroului, poetul introduce în textura epică două „pilde paralele", două destine pecetluite tragic de dragoste : argatul îndrăgostit de văduvă — „o iubire care duce la crimă" — şi fostul secretar al tatălui Lottei — „o iubire ce duce la nebunie". Foarte judicioasă este şi observaţia privitoare la efectul emoţional, asupra eroilor şi a cititorului, rezultat din lectura fragmentelor din

Ossian — „o orchestră ascunsă, care se aude în piesă la un moment foarte bine ales".[1]

*

Primul război mondial operează o cezură în difuzarea și comentarea operei lui Goethe în România, după cum afectează în genere viața noastră culturală și literară. Aceasta însă, din momentul cînd evenimentele iau și pentru noi o întorsătură dramatică, solicitînd mobilizarea energiilor în serviciul cauzei celei mari a națiunii. Timp de doi ani, de la izbucnirea conflictului pînă la intrarea țării în război, rezerva, apoi ostilitatea față de puterile centrale n-au avut consecințe negative în privința interesului arătat literaturii germane. Anii 1914—1916 nu sînt mai săraci în traduceri din Goethe decît cei anteriori. Anul 1917, cînd o parte din teritoriul țării se găsește sub ocupație, lucrurile capătă alt aspect. Urmează apoi un răstimp, în care bibliografia goetheană (și, în genere, cea germană ?) înscrie un spațiu alb. S-ar putea ca în situația aceasta să se afle și alte literaturi străine.

În 1917, numele lui Goethe apare exclusiv în două publicații bucureștene, *Scena* și *Săptămîna ilustrată*, ambele scoase cu aprobarea și sub supravegherea cenzurii instituite de comandamentul german. Cea dintîi e o gazetă zilnică, dedicată nu numai teatrului, ci și altor manifestări artistice și culturale, chiar și sportului, a doua, un hebdomadar cu multe știri de pe fronturi și de la diversele tratative de armistițiu și pace. Parcurgem paginile tipărite îngrijit, împodobite cu ilustrații și caricaturi ale *Scenei*, uimiți că sub o stăpînire străină, cînd unii scriitori se aflau pe front, alții în refugiu, la Iași, unde acționau pentru redresarea morală a națiunii, la București, oameni de cultură și artă, literați, publiciști, actori dispuneau de suficient calm sufletesc, pentru a înjgheba companii teatrale, pentru a organiza spectacole (inclusiv de operetă !), pentru a aborda pro-

---

[1] G. Gal., *Printre tomuri brăcuite. 4. „Leiden des jungen Werthers"*, în *Viața românească*, nr. 7, 8, 9, iulie, august, septembrie 1914, p. 184—190.

bleme de literatură şi artă. Vremuri patriarhale... Acomodare din indiferenţă ? Vitalitate şi optimism ? În cele două publicaţii, informaţiile cultural-artistice din Germania ocupă fireşte un loc important. Goethe nu era însă un scriitor de interes actual nici pentru germani, iar publiciştii români nu-i fac o reverenţă mai adîncă decît înainte. Singurele texte cu semnătura lui pe care le găsim traduse sînt cîteva scrisori, către Kestner şi Charlotte Buff, apoi altele adresate Bettinei Brentano (publicate cu treisprezece epistole ale acestei adoratoare a poetului). Într-un articol intitulat *Kestner*, succesiv amintitelor scrisori, a.d.h. (A. de Herz) îşi imaginează cum au evoluat relaţiile dintre logodnicul Charlottei şi Goethe şi cum l-a convins cel dintîi pe poet să se retragă. Alte articole privesc teatrul goethean, sub aspectul tehnic al punerii în scenă. Dintre sălile bucureştene, Teatrul Leon Popescu, fost Liric, era singurul cu scenă turnantă, care ar fi înlesnit reprezentarea lui *Faust*; exista şi macheta decorurilor pentru partea I a tragediei, dar s-a preferat altă dramă de mare spectacol, *Quo vadis?* după romanul lui Sienkiewicz. Ansamblul german din Capitală, cu un repertoriu în care figuraseră, între alţii, Ludwig Fulda, Friedrich Schiller (*Maria Stuart*), Ibsen (*Hedda Gabler* şi *Nora*), a reprezentat din dramaturgia goetheană *Ifigenia în Taurida*, în decorurile „foarte frumoase“ ale pictorului Alexandru Satmari. In ajunul spectacolului, *Scena* a publicat un articol despre drama „nemuritorului Goethe“, iar după o cronică nu lipsită de rezerve asupra jocului cîtorva dintre actori.[1]

Cu o apariţie prelungită timp de aproape un an, *Săptămîna ilustrată* dedică paginile culturale exclusiv literaturii germane. În fiecare număr, publică articole despre cîte un clasic al acestei literaturi, însoţite de

---

[1] Materialele menţionate au apărut în *Scena* în interval de o lună, începînd cu nr. 4 din 30 septembrie pînă în nr. 34 din 30 octombrie 1917. Spectacolul cu *Ifigenia în Taurida* e anunţat ca o „reluare“, ceea ce înseamnă că premiera avusese loc în stagiunea precedentă, în prima parte a anului. Un articol, *Goethe ca director de teatru*, mai semnează un redactor de la *Bukarester Tagblatt*.

traduceri mai vechi : Schiller, Heine, Lessing, Lenau, Körner etc. Asupra lui Goethe se revine de mai multe ori, începutul fiind făcut de D. Karnabatt în primul număr (17 mai 1917), cu articolul *Goethe*. Un alt articol, anonim, *„Faust“ de Goethe*, apare în nr. 11 (2 august 1917). Sînt articole de „magazin“, dealtfel bogat ilustrate, ca și cel intitulat *Siluete* de Em. Cerbu (nr. 26, 14 ianuarie 1918). Se reproduc traduceri de N. Skelitti, B. Nemțeanu, St. O. Iosif.

## REÎNTÎLNIREA CU GOETHE

### 1

Sfîrşitul conflagraţiei nu putea stinge dintr-o dată adversitatea faţă de Germania. Comună tuturor popoarelor aliate, această adversitate avea să se prelungească o vreme, răsfrîngîndu-se asupra a tot ceea ce aparţinea inamicului de pînă ieri. Aşa cum constată în 1919 E. Lovinescu, „deşi războiul a încetat, lupta împotriva culturii germane se duce, totuşi, şi mai departe cu aceleaşi arme ale sufletelor ce nu vor să demobilizeze". O expresie a acestei „lupte", care n-a luat însă, cel puţin în România, amploarea unei campanii mai largi şi mai de durată, a constituit-o, între altele, cererea profesorului Mihail Dragomirescu, citată de E. Lovinescu, de înlăturare „din dezvoltarea poporului nostru a tot ce e german, ca primejdios acestei dezvoltări". Criticul, care chiar în acel an, 1919, întemeiase revista *Sburătorul*, i-a replicat în paginile acestei reviste profesorului, cu o ironie aproape jignitoare, însă făcînd, în ceea ce priveşte tema polemicii, un distinguo, de perfect bun-simţ : „Mai puţin latini ca d. Dragomirescu, noi privim altfel problema culturii germane, recunoscînd o cultură şi o «Kultură», ce trebuiesc disociate. Kultura este produsul tratatului de la Francfort, adică al celui mai formidabil imperialism cunoscut de la romani încoace. Kultura e, în adevăr, domnia organizaţiei fără suflet, dezumanizarea civilizaţiei, stăpînirea forţei mecanice, rezultat a patruzeci de ani de prosperitate şi de supremaţie politică şi împotriva căreia s-a ridicat întreaga omenire civilizată şi a învins. Germania este zdrobită ; supremaţia uzinelor e înăbuşită. Dar, în afară de Kultură,

mai e și o admirabilă cultură germană, cultura lui Goethe, Kant și Beethoven, decît care nu cunoaștem o alta mai idealistă, mai fecundă, mai vrednică de imitat : aceasta e Germania veacului XVIII și a primei jumătăți a veacului XIX, Germania marilor poeți, a marilor filozofi și a marilor muzicanți, din izvorul căreia sufletul românesc nu poate decît să se îmbogățească." În continuarea polemicii, Mihail Dragomirescu și-a menținut opoziția în privința studiului limbii germane în școli, contestînd însă că s-ar fi ridicat vreodată împotriva „colosilor care se numesc Kant, Beethoven, Goethe". Creațiile acestora, în genere capodoperele culturii germane, „tocmai fiindcă sunt capodopere, sunt în același timp produse ale spiritului universal".[1] Disocierea făcută de E. Lovinescu și această remarcă a esteticianului integralist definesc poziții mult mai apropiate decît vor să admită, în înverșunarea lor polemică, cei doi preopinenți. Adversitatea, sau, cel puțin, atitudinea rezervată față de cultura germană n-au cuprins în conul lor de umbră și marile valori, valorile „clasice" ale acestei culturi.

De îndată ce viața literară din România se normalizează, reîntîlnirea cu Goethe se produce firesc. Din 1920, numele poetului apare în presă și în vitrinele librăriilor cu frecvența dinainte de război. Timp de aproape un sfert de secol, bibliografia goetheană înregistrează an de an, fără excepție, traduceri, articole și studii. Anul 1932 — „anul Goethe" — situat exact la mijlocul perioadei, constituie momentul culminant, căruia îi vom dedica un capitol special, completat cu prezentarea ecourilor goetheene din deceniul următor. Nota specifică a întregii perioade interbelice e dată, în continuarea începuturilor dinainte de 1916, de creșterea nivelului calitativ atît în tălmăcirea operei lui Goethe, cît și în exegeza goetheană.

[1] Cf. E. Lovinescu, *Critice*, V, ed. cit., p. 25—26. După Mihail Dragomirescu, Goethe are puține „capodopere" în poezia lirică — „una în adevăr grandioasă : *Faust*", „două-trei în poezia dramatică *(Torquato Tasso, Ifigenia în Taurida)*, una desigur în poezia epică *(Hermann și Dorothea)*; restul, lucrări de talent" *(Știința literaturii*, I, București, 1926, p. 166).

Cele dintîi traduceri noi sînt cîteva maxime, apărute în 1921 (în *Lamura* de sub direcția lui I. Al. Brătescu-Voinești, în *Revista Societății „Tinerimea română"*, *Universul literar* și *Neamul romănesc literar)*. Maxime răzlețe vor apărea și mai tîrziu, perpetuînd imaginea, devenită tradițională la noi, a „înțeleptului" ce sfătuiește și îndrumă. Tot în 1921, revistele încep să publice traduceri de poezii și fragmente din *Faust*. *Ramuri* și *Adevărul literar și artistic* se situează în privința aceasta pe primul loc. Pînă în 1931, dată limită pentru acest capitol, lista traducerilor de poezie se îmbogățește întrucîtva, nu însă substanțial. Sînt tălmăcite pentru prima oară : *Amor als Landschaftsmaler (Amor ca peisagist), An vollen Buschelzweigen (Tufe învoalte), Der Schatzgräber (Căutătorul de comori ascunse), Die Metamorphose der Pflanzen (Metamorfoza plantelor), Erster Verlust (Cîntec [Întîia pierdere]), Gegenwart (Prezență), Herbst (Toamnă), Rastlose Liebe (Iubire în zbucium continuu), Sommer (Vară), Vollmondnacht (Lună plină), Wohne der Wehmut (Deliciu în duioșie)*[1], apoi alte cîteva „elegii romane", „proverbe" și „xenii". Traducătorii, ca și mai înainte, se recrutează uneori dintre colaboratorii ocazionali ai revistelor. Un P. P. Stănescu versifică modest *Răsura din livezi (Heidenröslein)* (*Ramuri*, nr. 23, 5 iunie 1922, p. 363), un D. Scurtu realizează o versiune acceptabilă a pastelului *Liniștea mării* (*Cosinzeana*, nr. 3, 10 februarie 1923, p. 46), un dr. M. Cahanescu reia liber și plat *Zeul și baiadera* (*Adevărul literar și artistic*, nr. 166, 10 februarie 1924, p. 4), un C. D. Verea publică (în *Adevărul literar și artistic*, nr. 306, 17 octombrie 1926, p. 8) o foarte slabă traducere a baladei *Craiul ielelor*, pe care, în același an, un profesor de la un liceu de fete din Turnu Măgurele o îngaimă pe românește împreună cu elevele sale (v. *Revista Societății „Tinerimea română"*, nr. 2—3, 1926, p. 15),[2] în sfîrșit, (în aceeași revistă, nr. 8, 1927,

---

[1] Titlurile românești aparțin traducătorilor.

[2] Impresionați de lecturile din Goethe, școlarii se și „inspiră" din ele pentru încercări proprii. Cu precizarea „genul (sic !) e luat după Goethe din *Mignon*", elevul Giurgea M. de la Liceul militar „Mihai Viteazul" publică în revista liceului, *Șoimii*

p. 16), un I. Mihăilescu sporește cu încă o încercare nereușită marele număr de traduceri ale baladei *Regele din Thule*. Colaborator cu versuri și proză la revistele lui N. Iorga și la alte publicații, autor al unui volum de schițe și nuvele, Mihail I. Pricopie se remarcă prin cantitatea traducerilor din poeții germani (Eichendorff, Geibel, Gellert, Gotthelf, Heine, Kerner, Lenau). Din Goethe a început să traducă încă înainte de război *(Gefunden, Cîntec de mai)*[1], apoi a continuat cu *Granițele umanității*, *Cîntecul spiritului deasupra apelor*, *Pe țărm*, *Harpistul*[2], dar perseverența nu i-a fost de mare folos. Textul său preia aproximativ „ideea" din original, de cele mai multe ori însă o pierde, prin modificarea unor strofe întregi, omiterea sau înlocuirea imaginilor și a epitetelor, ceea ce mai întotdeauna dovedește, mai mult decît dificultatea de a transpune, neputința de a înțelege poezia.

După mai bine de treizeci de ani de la prima sa culegere, Constantin Morariu publică în 1923 un nou volumaș cu traduceri din Schiller și Goethe.[3] În sumar, de ultimul : patru *Elegii romane* (I, VII, VIII, XV), *Metamorfoza plantelor*, *Prezență*, *Deliciu în duioșie*, *Amor ca peisagist*, distihurile din *Vara* și *Toamna*, xenii și proverbe. Cu această alcătuire lipsită de orice criteriu, volumașul, inferior și calitativ celui din 1890, era destinat unui scop nobil : venitul urma să fie folosit pentru înființarea unui muzeu „Ciprian Porumbescu". Alte două culegeri de traduceri, incluzînd și poezii de Goethe, apar în 1923, respectiv 1928. Cea dintîi, *Din scrinul vechi* (Editura Ramuri, Craiova), semnată de

---

(nr. 9—10, iunie și iulie 1926, p. 38), *Dorul prizonierului* : „Cunoști, străine țara mea, / Cu flori, izvoare și-nalți munți...".

[1] In *Neamul romănesc literar*, nr. 25—26, 10 iulie 1911, p. 397, resp. nr. 29—30, 5 august 1912, p. 462.

[2] In ordine : *Ramuri*, nr. 16, 16 april 1922, p. 248 ; nr. 17, 23 april 1923, p. 265 ; *Analele Dobrogei*, nr. 3, iulie — septembrie 1923, p. 316 ; fasc. 1—2, 1929, p. 197.

[3] *Versuri de Schiller și Goethe*, Cernăuți, 1923, Institutul de arte grafice și editură „Glasul Bucovinei", Manuscrisul fusese dat la tipar în 1916, dar, din cauza evenimentelor de pe front culesul se oprise la jumătate. Astfel, broșura trimisă atunci în librării cuprinde numai traducerile din Schiller.

Virgil Tempeanu, unul dintre cei mai harnici germaniști români, își propune să fie, așa cum o caracterizează în scurta-i prefață N. Iorga, „un fel de istorie a literaturii germane prin *probe*". Pe o scară cronologică întinsă, „antologia" oferă mostre de cîntece populare, elvețiene și germane, apoi poezii datorate unui mare număr de autori, printre care nume celebre, dar și altele astăzi uitate. Din Goethe, germanistul reține destul de puțin și numai poezii traduse și de alții mai înainte, unele de mai multe ori : *Nemiloasa (Die Spröde), Liniște (Meeres Stille), Aproape de iubitu-mi, Mignon, Harpistul, Alexis și Dora, Potrivire (Gleich und gleich), Elegiile romane* IX, XIV, XV. Un progres nu realizează traducătorul nici sub aspectul valoric. Cum, ca specialist, nu poate fi bănuit de neînțelegerea filologică a textelor, modul mult prea liber în care traduce trebuie pus pe seama lipsei acelei „dibăcii" artistice, a cărei sorginte stă în capacitatea de a re-trăi și re-crea poezia. Versuri chinuite ca acestea : „E sear-acum. Cum rîd pe cer steluțe !/ Cum mă iubești" sînt secătuite și de dramul de poezie pe care chiar o traducere în proză încă-l păstrează : „Soarele coboară, curînd vor lumina stelele./ O, dacă ai fi aici !" Traducătorul se menține mai aproape de sensul originalelor și, întrucîtva, de poezie în fragmentul din *Alexis și Dora* și în elegii. În prefața sa foarte binevoitoare la antologie, N. Iorga o consideră nu numai instructivă, ci și utilă în acțiunea de rezistență împotriva „modernizării nesănătoase", căreia trebuie să i se opună tradițiile — „și a noastră singură nu ajunge". Aflăm aici și o explicație de principiu a ospitalității cu care cărturarul a găzduit în toate revistele sale traduceri din literatura universală mai veche.

O frază de Iorga este folosită ca moto și de George Murnu, autorul culegerii din 1928, *Poeme străine* (București, Editura literară a Casei școalelor) : „Bunele traduceri după marile opere literare ale unei străinătăți înaintate servesc mai mult chiar decît producțiile originale pentru a fixa rostul unui popor în mișcarea culturală a omenirii". Poate că în contextul în care va fi apărut, fraza își lămurește înțelesul. Izolată, pare a vrea să spună că prin traduceri un popor capătă o imagine

mai limpede a locului său în cultura umanității. Autor al unor traduceri excepționale din Homer (*Iliada*, 1916; *Odiseea*, 1924), prețuit în această calitate într-o măsură incomparabil mai mare decît ca poet original, deși a publicat cinci volume proprii, George Murnu cunoaște foarte bine exigențele unei transpuneri de poezie, pe care le și rezumă în prefața la *Poeme străine*: „nu e vorba de reproducere mecanică, de calchiere literală a textului original, ci de înfăptuirea unui echivalent și deci de o creație". După Murnu, traducerile, oarecum în sensul dat de noi frazei lui Iorga, „ar putea contribui în mod efectiv la fecundarea productivității noastre proprii, fie că ar susține puterea noastră creatoare, sugerîndu-ne posibilități noi (formula mea sună: ideea naște idee, forma naște formă), fie că ne-ar da măsura și controlul necesar la stabilirea valorilor literare, servindu-ne ca termen comparativ între actualitate și trecut". Versatul traducător, care își încheie prefața cu denunțarea traducerilor după traduceri și deplînge lipsa oricărei reacții serioase față de acest „vast cîmp de măcel", se adresează evident originalelor, fie că e vorba de poeți elini (Safo, Pindar, Sofocle), latini (Catul, Virgiliu), italieni (Leopardi, Carducci, d'Annunzio), germani (Schiller, Goethe, Heine, Meyer), englezi (Shelley), francezi (Hugo, Baudelaire), folclorul neogrec. Criteriul selecției, în alcătuirea acestui sumar atît de divers al *Poemelor străine*, este, după cum declară, „calitatea pur literară", chiar calitatea de capodopere a poeziilor. Capodoperele alese din creația lui Goethe sînt: *Craiul ielelor, Balada regelui din Thule, Cîntecul Margaretei* (la roata de tors), *Mîngîiere în lacrimi*. Traducerile, corecte, nu se ridică la nivelul la care le situa Murnu și la care ne-am fi așteptat. Ca la o haină întoarsă, apar ici, colo defecte ce lasă să se vadă că avem a face cu o reprelucrare, nu cu o creație. În *Craiul ielelor*, ritmul este schimbat, iar măsura versurilor mărită cu două și trei silabe, dar în această baladă tocmai preluarea exactă a tiparului e necesară pentru menținerea tactului de galop gîfîit. De pe o poziție exterioară, nereușind să se transpună în atmosfera originalului, traducătorul modifică peisajul din original — de

luncă sau cîmpie — cu unul hibrid, în care elementele sînt disonante (munte, sălcii proiectate pe o pădure). În *Erlkönig*, versurile : „Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,/ Was Erlenkönig mir leise verspricht ?" exprimă (și prin repetiția apelativului) spaima copilului bolnav. În versiunea lui Murnu, băiatul pare, dimpotrivă, ademenit de făgăduielile straniei arătări : „N-auzi, tată, șoapta-i ? Ce frumos îmi spune/ Și-mi dorește mie atîtea lucruri bune !" Pronumele personal (aici, *mie*, în alte traduceri, *el*), introdus pentru obținerea numărului de silabe sau a rimei, e parazitar și simțit ca atare („Oriunde nu-l văd eu/ E mormîntul meu" etc.). Expresia rămîne ternă și devine uneori vulgară : „Capul sărman/ Mi s-a scrîntit" *(Cîntecul Margaretei)*. La apariția în presă a baladei *Craiul ielelor*, Mihail Dragomirescu aprecia pe bună dreptate că traducerea „nu dă vioiciunea și impresia de mister a originalului", situîndu-se „departe de măiastra traducere a *Iliadei*..." *(Convorbiri critice*, nr. 11, noiembrie 1906, p. 116). Ca traducător din poezia lui Goethe, George Murnu nu se distanțează prea mult de contemporanii săi fără veleitățile și marea lui experiență în materie.

O prezență neașteptată printre tălmăcitorii din Goethe în deceniul al treilea este Zaharia Stancu, altminteri nereceptiv față de literatura germană. Prima sa traducere *Cîntec* (în *Adevărul literar și artistic*, nr. 233, 24 mai 1925, p. 3) :

O, cine mi-ar putea reda
O zi din vremea cînd iubii întîi,
Ori doar un ceas din tinerețea mea,
Să-i pot șopti cu rugă-n glas : rămîi !

Cu tînguire veșnic nouă chem
Pe urmele norocului meu dus
O clipă dintre cele ce-au apus
Și singuratic mă ascult cum gem...

este de fapt o prelucrare a liedului *Erster Verlust* : „Ach, wer bringt die schönen Tage,/ Jene Tage der ersten Liebe,/ Ach, wer bringt nur eine Stunde/ Jener holde Zeit zurück !// Einsam nähr' ich meine Wunde,/

Und mit stets erneuter Klage,/ Traur' ich ums verlorne Glück// Ach, wer bringt die schöne Tage,/ Jene holde Zeit zurück!“ Stancu a restructurat totul: a micșorat numărul de versuri, a amplificat măsura, a renunțat la refren, modificînd astfel și schema rimelor, a folosit alte imagini. Versul 4 este evident un ecou din *Faust*. Cu aceeași precizare — „după Goethe“ — a doua traducere, *Iubire în zbucium continuu (ibid.*, nr. 234, 31 mai 1925, p. 4), deși în versuri albe, transpune mai fidel originalul, dar și mai puțin poetic („Zăpezii și ploii,/ Și vîntului contră...“; „O inimă care/ Alături pe alta...“).

Ultimul traducător, în ordine cronologică, din poezia lui Goethe este din nou un germanist, Ion Gherghel. Critic al tuturor celorlalți tălmăcitori de pînă atunci, chiar în această vreme, s-a simțit ispitit să-și valorifice competența. Din păcate, doar competența lingvistică nu e suficientă pentru o lucrare în domeniul artei. Cele *Trei cîntece din „Wilhelm Meister“ (Jurămîntul Mignonei, Dorul Mignonei, Mignon murind), Căutătorul de comori ascunse, Alte cîntece din „Wilhelm Meister“ (Harpistul*, I și II), *Din „Wilhelm Meister“ (Harpistul*, III), publicate în revista clujeană *Societatea de mîine*, la răstimpuri mari (respectiv, în nr. 19—20, 1—15 octombrie 1930, p. 358; nr. 8, 1 mai 1931, p. 192; nr. 20, decembrie 1931, p. 394; nr. 2, februarie 1933, p. 28) sînt exerciții de translator, care comunică ce „spune“ poetul, și aceasta, uneori, inexact sau confuz. Versul: „Saure Wochen, frohe Feste!“ *(Der Schatzgräber)*, care exprimă alternarea săptămînilor de trudă cu sărbători voioase, devine: „Petrecînd poartă-ți povara!“, ca și cum toată viața ar trebui să fie o petrecere continuă în pofida greutăților. Prin versul: „So lasst mich scheinen, bis ich werde...“, Mignon, muribundă, se roagă să i se îngăduie o aparență angelică încă înainte de a fi primită în ceata îngerilor. Germanistul, care ar fi trebuit să știe acest lucru, îi maculează clipa din urmă cu păcatul fățărniciei: „Cum aș dori să par ce nu-s!“ Cîte un vers șchiop, sau o formă verbală siluită („Numai nostalgicul/Ști ce-i durerea“) evidențiază odată mai mult stîngăcia versificatorului.

## 2

Dintre scrierile mai ample ale lui Goethe încă neapărute în limba română, traducătorii se opresc la două în proză din afara beletristicii, una de memorialistică, cealaltă științifică. Probabil pentru că literatura de război era la modă, Pompiliu Pîrvescu traduce, iar editura ieșeană „Viața românească“ tipărește, în 1921, *Campania în Franța*, un volum de peste 200 de pagini. Este o traducere nu foarte exactă, dar curată, cursivă, o carte de lectură ce va fi suscitat interes. Cealaltă lucrare de proză, *Acțiunea sensorio-morală a culoarei*, în traducerea profesorului Virgil Tempeanu, apare în 1924 la Fălticeni (Editura librăriei și tipografiei J. Bendit) — „pentru folosința elevilor de clasa a VIII-a secundară ca lectură cerută de program la cursul de filozofie“. Așadar, un studiu goethean (bazat pe o eronată teorie a culorilor) este prescris de programa analitică elevilor de liceu din România. Traducătorul recomandă pentru „orele de psihologie lucrări practice de amestecul culorilor (pastel), spre a se verifica unele teorii cuprinse în această lucrare“.

Reeditările sînt mult mai numeroase. Cea dintîi este *Faust*. Versiunea lui Ion Gorun apare în ediția a III-a în 1922 și în ediția a IV-a în 1929. Traducerea în proză a lui Iosif Nădejde este trimisă în librării tot de două ori, în 1925 și 1927. Cum în aceeași vreme se realizează o nouă tălmăcire a tragediei, putem deduce că *Faust*, cu cinci ediții în șapte ani, este în acest răstimp în România una din cele mai căutate opere din literatura străină. Succesul se explică poate prin acel sentiment al actualității acestei capodopere, căruia îi dă glas un recenzent : „Și cît de actuală este opera aceasta în zilele noastre ! La fiecare pas îți tresare inima. Zbuciumul omenesc este redat în *Faust* într-un mod magistral“. Recenzentul, care e publicistul transilvănean Horia Petra-Petrescu, continuă : „Lupta aceasta între bun și rău, nobil și mojic, curat și pervers din om — e desscrisă strălucit în *Faust* și — spuneți-mi dacă s-a dat vreodată luptă mai îndîrjită în pieptul omenesc ca în ziua de astăzi ?“ Mefisto, geniu al răului, este afiliat

tagmei beneficiarilor situației create de evenimente: „...cîte argumente cinice și rabuliste (țipătoare, *n.n.*), de parcă ar veni de pe buzele unui politician contemporan, sau parcă ar fi cuibărite în inima unui profitor de război". În 1922, cînd apare recenzia din care cităm, partea a doua din *Faust* încă nu fusese tradusă în limba română. Horia Petra-Petrescu tălmăcește el, greoi, stîngaci, monologul „elocuent" al lui *Faust* din finalul tragediei și desprinde mesajul pozitiv al acesteia. La sfîrșitul vieții, eroul lui Goethe află *„singura* bucurie sufletească, adevărata bucurie a unui pămîntean, în *muncă*, în acțiunea *altruistă*, în activitatea de pămîntean — și moare liniștit pe lîngă toate hohotele lui Mefisto". „Să nu fie casă de intelectual român — își continuă Petra-Petrescu pledoaria — în care să nu se citească și comenteze. Este medicină sufletească ceea ce ni se oferă aici." În încheierea articolului, publicistul consemnează, ca un semn al ticăloșirii aduse de război, actele de vandalism ce jigneau în Germania memoria marelui poet: „astăzi se fură coroanele de argint de pe sarcofagul magului de la Weimar, astăzi îi este periclitat chiar și muzeul în casa natală de la Frankfurt, astăzi șterpelesc «gheșeftarii» chiar și manuscrisele lui Goethe din muzeul de la Weimar, ca să le valorifice. Afaceri «lucrative» — și atît!" Din nou, un literat român protesta împotriva lipsei de respect față de Goethe în propria lui patrie...

De două ori, în 1924 și 1925, se reeditează și poemul *Hermann și Dorothea*, în traducerea lui C. Morariu, respectiv a lui Oreste; la fel, în 1924 și 1930, *Suferințele tînărului Werther*, în versiunea lui I. Hussar. În sfîrșit, într-o ediție nouă (a III-a) apare și pastorala *Dragoste cu toane*, în frumoasa tălmăcire a lui St. O. Iosif.

Alte opere mari ale lui Goethe — numai din dramaturgie — sînt reluate în traduceri noi. Începutul îl face profesorul de germană Traian Bratu, cu „trei tragedii în proză": *Stella, Clavigo, Egmont* (Cultura națională, București, 1925). Traducătorii cad uneori victimă prejudecății că un text dramatic se realizează mai ușor decît altele, mai complicate prin conținut și mai încărcate stilistic. Textul dramatic e îndeobște mai limpede, mai pu-

țin stufos, fiind alcătuit din propoziții și fraze vorbite. Dar tocmai aici intervine dificultatea! Numai oamenii de teatru știu cu cîtă anevoință se adaptează pentru rostirea pe scenă chiar textele unor dramaturgi cu experiență. Traian Bratu a pornit la lucru fără să cunoască meșteșugul artizanului de replici cu o turnură firească. Cele trei traduceri ale sale, greoaie și la lectură, n-ar fi putut fi folosite în nici un caz pentru puneri în scenă. În plus, chiar dacă va fi cunoscut bine limba germană, profesorul nu se arată prea priceput în mînuirea celei române, nici în aflarea corespondentului potrivit în context pentru un cuvînt sau o expresie din original. Hangița, văduvă de trei luni, din *Stella* monologhează : „Wenn ich wieder heiraten möchte..." — „Dacă m-aș mai remărita...", dar traducătorul o pune să rostească : „Dacă mi-ar plăcea să mă mărit din nou..." Biata femeie nu se gîndea la plăcerile măritișului, ci la un ajutor bărbătesc în munca ei. De fapt, traducătorul ignoră însăși valoarea lexicală și gramaticală din context a verbului *möchten*. Tot astfel, uită că formula germană de politețe „darf ich Sie bitten" nu poate fi transpusă ca atare în limba română (prin „dați-mi voie să vă rog") ci prin construcția „v-aș ruga". „Ai fi putut învăța puțină minte", „ți-ai meritat și ceva special", „ține loc de copii proprii", „odaia aceea m-a durut cel mai mult", „reputație am și încrederea concetățenilor mei", „stilul meu mereu se apropie de adevăr și se întărește", „n-ai făcut nici jumătatea cuceririlor tale" sînt numai cîteva din noianul de greșeli de limbă românească. Parcă utilizînd un dicționar de buzunar, profesorul de germană nu găsește toate sensurile unui termen și, astfel, traduce, de exemplu, „deinen guten Mut" prin „curajul tău", în loc de „buna ta dispoziție".

Greșeli ca aceasta din urmă nu i se pot imputa lui Virgil Tempeanu care, în 1925, publică, după Ilarie Pușcariu și Ion Borcia, a treia traducere a „dramei în versuri iambice" *Ifigenia în Taurida* (Biblioteca „Semănătorul", Editura librăriei diecezane, Arad). Versul alb îi permite traducătorului o redare fidelă a sensurilor. Preocupat în principal de enunțul ideii, Tempeanu sărăcește expresia și simplifică pasajele mai încărcate poetic,

rezumîndu-le explicativ[1], adesea într-un număr mai mic de versuri. Construcții incoerente din punct de vedere gramatical îi scapă mereu din condei, iar un alt specialist în germanistică, Leca Morariu, care-i califică traducerea (prea sever) drept „submediocră", i le clasifică minuțios, cu exemplificări : folosirea abuzivă a pronumelui personal (pe lîngă verb), a pronumelui posesiv și a articolului nehotărît, exprimarea impersonalului prin persoana a treia la forma reflexivă („Nu se lovește vina strămoșească") etc.[2] Virgil Tempeanu fiind colaborator asiduu la revistele lui N. Iorga, acesta i-a salutat traducerea ca pe „o minune de adevăr și de armonie", care „ar putea servi drept text pentru reprezentarea la Teatrul Național, pîngărit prin falsa artă clasică și bizantină" (*Neamul românesc literar*, nr. 6, 1926). În realitate, textul n-ar fi putut servi pentru o reprezentare. Defectul cel mai mare al traducerii constă tocmai în caracterul ei nedeclamabil. Lipsit de simț muzical, Virgil Tempeanu tratează replicile și tiradele ca pe niște simple înșiruiri de unități sintactice și neglijează rotunjirea lor în ansambluri armonice. Traducerea sa nu este superioară aceleia a lui Ion Borcia.

În competiție cu tălmăciri anterioare intră și I. U. Soricu, autor al unei noi versiuni românești a lui *Faust*, aceasta cuprinzînd pentru prima dată și partea a doua a tragediei. În volum, traducerea s-a tipărit în 1926 (București, Editura Ancora S. Benvenisti), dar fragmente au apărut în periodice încă din 1915, iar manuscrisul a fost utilizat pentru punerea în scenă a tragediei la Teatrul Național din București înainte de trimiterea la tipar. Spectacolul, a cărui premieră a avut loc la 18 septembrie 1925, a reunit o echipă de actori tineri și vîrstnici, numai nume mari ale scenei românești : George Vraca (Faust), Romald Bulfinski (Mefisto), Aura Buzescu (Margareta), A. Pop-Marțian (Valentin), Niculae Brancomir (Wagner).

---

[1] Înclinația lui V. Tempeanu de a „explica" versurile este vizibilă și în traducerea, în ansamblu necorespunzătoare, a elegiei *Goethe contemplînd craniul lui Schiller* (în *Ramuri — Drum drept*, nr. 1, 1 ianuarie 1925, p. 4).

[2] Leca Morariu, *Cronica...*, în *Făt-Frumos*, nr. 3, mai-iunie 1926, p. 65—70.

În reluări au mai jucat Gheorghe Ciprian (Mefisto), Cleo Pan-Cernățeanu (Margareta) etc. Regia și-a asumat-o Soare Z. Soare, tînăr pe-atunci. Judecînd după cronicile dramatice din presă, actorii și-au interpretat mulțumitor rolurile, George Vraca distingîndu-se prin „artă", „adîncime și căldură". Spectacolul a fost totuși un insucces, de care cronicarii îl invinuiesc pe regizor, preocupat prea mult de jocul de lumini și pitorescul ieftin. Mihail Sevastos scrie : „La vulgarizarea lui *Faust* a contribuit și regizorul care a făcut textul harcea-parcea — iertați-mi expresia — și care, atrăgînd atenția spectatorilor spre limbile de foc din cazan și spre liniile divine ale unei drăcoaice care se tîra în patru labe de la rampă către fund, a reușit să-l treacă pe al doilea plan pe *Faust*..." (*Cronica teatrală*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 251, 27 septembrie 1925, p. 6). Cronicarul revistei *Ideea europeană* este de aceeași părere : „Păcatul cel greu apasă pe umerii regiei și ai direcției de scenă", care, fără măcar înțelegerea „tehnic-teatrală" a textului, a montat tragedia ca pe o succesiune de „tablouri «epatante», lipsite de orice stil și de orice idee conducătoare, unde rolul electricianului este excedant".[1]

Articolele apărute după reprezentație se referă în treacăt și la traducere. Examinînd probabil fragmentele tipărite în presă, un publicist craiovean opinează categoric : „nu este o traducere care să rămînă, nu este traducerea *unui poet* ! Pentru nimic în lume n-ar fi dăltuit Goethe versuri șterse ca acestea..." Două ar fi defectele principale ale tălmăcirii : inexactitatea și nesatisfăcătoarea construcție a strofelor. I. U. Soricu omite unele versuri importante, schimbă foarte păgubitor sensul altora, amplifică excesiv unele pasaje. Doar un „poet adevărat și un profund cunoscător al limbii germane și al limbii române" s-ar putea achita corespunzător de transpunerea operei de căpetenie a lui Goethe.[2] I. U. Soricu e totuși un poet și la lectura liberă a traducerii sale

---

[1] *Revista săptămînei, De prin țară*, în *Ideea europeană*, nr. 175, 1 octombrie 1925, p. 4.

[2] T. Păunescu-Ulmu, *Din lumea cărților, Goethe, „Faust", în românește, de I. U. Soricu*, în *Năzuința românească*, nr. 1, decembrie 1925, p. 55—58.

lucrul acesta se simte, deși nu puține sînt versurile palide, formulările vulgare și chiar greșelile de accent. Limbajul său poetic e precar. Versiunii pe care a dat-o îi lipsește într-adevăr „adîncimea și intelectualitatea înaltă a originalului“ *(Ideea europeană).* Cît de nepregătit a fost pentru marea întreprindere în care s-a angajat și cît de slabe i-au fost puterile reiese însă abia din confruntarea cu textul lui Goethe. Cu dezinvoltură și candoare dă drumul la pană și, dacă i-au ieșit versul și rima, trece mai departe, fără să mai ia în seamă înțelesul care i-a scăpat printre cuvinte. Semnificația poetică afectivă sau filozofică a unui epitet, a unei metafore sau a unui întreg grup de versuri nu-i reține atenția, ca să-l oblige la un efort pentru căutarea corespondentului necesar. Expresia „chipuri șovăitoare“ (în traducere textuală) devine : „icoane duioase“ ; „care s-au arătat de timpuriu odinioară privirii tulburi“ : „cari atît m-ați fermecat“ ; „ca niște basme vechi pe jumătate uitate“ ; „cu parfumul basmelor frumoase“ ; „acel liniștit, grav imperiu al spiritelor“ : „liniștea acelei lumi de vis“ ; „cu mers de tunet“ : „vertiginos“ ; „Și repede și neînțeles de repede/ Se rotește splendoarea pămîntului ;/ Paradisiaca lumină/ Se schimbă cu noaptea profundă, plină de fiori“ : Splendoarea pămîntească-și plimbă/ În juru-i scumpul ei prinos“ ; „al zilei tale mers domol“ : „al zilei tale zîmbet blînd“ ; „dacă mă slujește tulbure“ : „dacă-i lipsește harul“ ; „și nu mă tem de iad“ : „și nu cred în iadul...“ ; „îndoieli“ : „false păreri“ ; „nu putem ști nimic“ : „nu știm nimic“ ; „Nici un cîine n-ar trăi mai mult astfel“ : „Ci lupt din greu cu sărăcia“ ; „Nu-mi face semn“ : „Îmi face semn cu capul“ ; „Pe pernă rece“ : „Pe pernă moale“ etc., etc. Cum se vede și din aceste exemple, I. U. Soricu e uneori neatent, alteori nu înțelege originalul. Numai astfel se poate explica de ce dă unor pasaje sensul contrar. Versurile : „Der Tor bläst ein,/ Der Weise spricht“ — „Nebunul insuflă (sugerează),/ Înțeleptul vorbește (rostește)“ sînt traduse printr-o frază ce inversează rolurile : „Nebunul spune ce-i șoptește/ Înțelepciunea la ureche“ ; versul „Zurückgegeben sind wir dem Tageslicht“ — „Sîntem redați luminii zilei“ — este modificat

în contrariul său : „Lumina azi ni se refuză". Să fi fost atît de slabe cunoştinţele de limbă germană ale lui I. U. Soricu, încît să confunde cuvîntul *Furcht* (teamă) cu *Glaube* şi să traducă „Furcht und Hoffnung" prin „E credinţa şi speranţa", sau *Schaudern* (fior, groază) cu *Fühlen (Empfindlichkeit ?)*, încît să traducă „simţire" ? După o confruntare minuţioasă, un membru al seminarului de limba şi literatura germană de la Universitatea din Bucureşti a făcut, în 1932, un inventar bogat de asemenea greşeli depistate în traducerea lui Soricu, semnalînd şi una foarte jenantă.[1] În „galeria întunecoasă" din actul I al părţii a II-a, Faust, iritat de peroraţia lui Mefisto, îl întrerupe : „Da haben wir den alten Leierton !/ Bei dir gerät man stets ins Ungewisse" — „Din nou vechiul ton de flaşnetă !/ Cu tine ajungi mereu să nu mai fii sigur". Între atîtea personaje alegorice, traducătorul a socotit că şi... *Leierton* va fi fiind vreunul şi a versificat astfel : „Cu tine omul niciodat' nu-i sigur./ Poftimu-l pe străvechiul Laerton" ! Sînt pasaje în care cîte un vers important din original e părăsit, fiindcă nu mai intră în schemă, altele în care numărul versurilor sporeşte inadmisibil — şi inutil — cu cincizeci şi chiar aproape sută la sută. Şi totuşi n-am voi să acoperim de dispreţ numele lui I. U. Soricu, fie şi pentru motivul că a fost cel dintîi român care a avut curajul să se aventureze pe terenul dificil, plin de capcane al părţii a II-a din *Faust*. Încercarea lui, nu lipsită de unele reuşite parţiale, a deschis totuşi o pîrtie, de care n-ar fi fost rău ca succesorii săi în temerara aventură să ţină seama. Poeţi mai mari decît el, de la noi şi de aiurea, cu o mai profundă cunoaştere a lui Goethe şi a limbii germane, s-au rătăcit şi ei uneori în hăţişul înflorit, de esenţe tari şi miresme subtile, al versurilor din *Faust*.

---

[1] R. Heinz Schullerus, *„Faust" al lui Goethe în româneşte*, în *Revista germaniştilor români*, nr. 2, iunie 1932, p. 228—267. O recenzie negativă privind versificarea („textul d-lui I. U. Soricu decolorează şi subţiază versul original de vraja puternică") publică tot atît de tîrziu Scarlat Struţeanu (în *Convorbiri literare*, martie-aprilie 1932, p. 323—325.).

3

Goethe și personajele sale — Faust și Werther — sînt la noi, în anii în care ne-am oprit, ca și mai înainte, figuri familiare care înstrună lira unor poeți. Eugen Ciuchi dedică poetului o odă încheiată cu aceste catrene : „Cercînd să afli rost minunii/ Ce pretutindeni întîlnești,/ Te-nalți și-n sferele cerești,—/ Dar iarăși vii — ca raza lunii.// Și cînd privești din nou pămîntul,/ Cu-al omenirii zbucium greu,/ Atuncea pui pe Prometeu/ Să-ți spună pentru veci cuvîntul !“[1] Plecat pentru studii în Germania — „în cealaltă Germanie“, a marii culturi —, fiindcă „dacă vrei să te consacri filosofiei (...) singurul drum posibil duce în Germania“ („Tübingen, 22 iulie 1922), Tudor Vianu se imaginează „în odaia doctorului Faust“ — „peste cărți și peste file rupte“ —, ispitit, ca și magistrul, de chemarea vieții. Studiosul abia trecut de douăzeci de ani refuză însă pactul ce i-ar deschide drum spre desfătări rafinate și se dăruiește bucuriilor simple ale unei tinereți totuși chibzuite :

În odaia doctorului Faust,
Mefistofeles voit-a să ne fure...
...Și cu ochi de negre diamante,
În adîncuri sumbre de pădure
Vrăjitoarele, în slujba lui Satan,
Pregătesc plăcerile savante...
Dar, cuprins de-a bucuriei plasă
Și-mbătat de-a bîlciului murmure,
Pe Mefisto l-am uitat în casă
Iar pe vrăjitoare în pădure...[2]

Într-o postură asemănătoare îl vede pe Faust și o colaboratoare a *Adevărului literar și artistic*, Maria Hinna, dar și-l închipuie supus ademenirilor iubirii : „O clipă închizi ochii visători/ Și simți aripa umbrei viorii/ Ca un fior de viață-n draperii.../ ...Și pași ușori

[1] Eugen Ciuchi, *Sub specie aeternitatis*, în *Convorbiri literare*, nr. 5, mai 1921, p. 361.

[2] *În odaia doctorului Faust* (1920), în Tudor Vianu, *Versuri* E.S.P.L.A., 1958, p. 19—20.

răsună pe covor.../ Un lung sărut pe gene te reține.../ Și nu e fermecat și-amăgitor./ O, Faust, pentru viața ce-ți rămîne/ Cînd cupa fericirii ți se-ntinde,/ Să fii iar tînăr, sufletul ți-ai vinde!"[1] Pentru Mihai Codreanu, în stanțele din *Faust. Către Margareta*,[2] Faust ia chipul amantului cinic, al seducătorului Margaretei, care sub vraja candoarei se amăgește și pe sine cu iluzia că încă mai poate retrăi o clipă de iubire nesimulată: „La noapte dar mușca-vom din otrăvitul măr;/ La noapte... da, la noapte năluca mea să-ți spună/ Că tot mai am puterea de-a crede-n adevăr...// Și n-am pierdut tăria de-a crede în minciună."

Ideea actualității lui *Faust* îi sugerează lui Horia Petra-Petrescu o „actualizare" la modul practicat de unii literați români mult mai tîrziu, după cel de-al doilea război mondial. Compunerea sa *Faust și aviatorul* este un fel de cronică rimată, însă gravă și extinsă pe douăzeci de pagini ale unei broșuri.[3] În „laboratorul" său, izolat și ignorînd evenimentele (războiul abia încheiat) magistrul invocă Duhul Creațiunii. Apare un aviator în echipamentul complicat de pe atunci al piloților, încît nu poate fi recunoscut, îl convinge să se urce în „nacelă" și, zburînd cu 225 km la oră (!), îi arată lumea în ruină, arzînd încă. Se aude plînsul mamelor cărora li s-au ucis copiii. Copleșit de oroare și milă, Faust îl ascultă pe aviatorul care, cu un cinism suspect, îi vorbește despre puterea de distrugere a bombelor, despre gazele asfixiante, periscop, „bombe sub apă", molime, foamete, vrajbă între oameni. Aviatorul e „Mefistofele". Într-o parafrază a monologului din tragedia lui Goethe, Faust enumeră disciplinele pe care le-a studiat: dreptul, medicina — și, iată, acum, „dreptul ginților e călcat în picioare", medicina confecționează proteze. Reflecția sa amară asupra nebuniei distructive a

---

[1] Maria Hinna, *Faust*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 222, 8 martie 1925, p. 5.

[2] În volumul *Cîntecul deșertăciunii*, 1921; reproduse în *Statui*, ediție definitivă îngrijită de autor, București, Editura Fundațiilor, 1939, p. 239.

[3] *Faust și aviatorul*, de Ilie Marin (pseudonimul lui H. Petra-Petrescu), Tipografia „Dacia Traiană", Sibiu, 1921.

oamenilor îi insuflă hotărîri energice, de pacifist militant. Călăuzit de „steaua lui polară", rațiunea, Faust ia drumul „cătră... Haga". La Haga se pregătea o conferință internațională pentru reorganizarea economică a Europei.

Dacă în compunerea sa, ale cărei versuri sînt un veșmînt de circumstanță pentru un articol polemic, Petra-Petrescu îl aduce pe Faust în actualitate, în consens cu concluziile umanitariste ale eroului goethean, în pragul stingerii sale, pentru a exprima idei nobile, vrednice desigur de alt veșmînt literar, doctorul Victor Papilian, prozator și dramaturg înclinat spre un alegorism cu o ideologie tulbure, preia avatarurile lui Faust în contradicție cu finalul tragediei. Ajuns „la limanul pribegiei lui hotărîte", Faust își încredințează sufletul, potrivit pactului, lui Mefisto. Acesta îl duce în localul luminos al judecății de apoi și-i atrage atenția că a sosit clipa cînd poate să aleagă între rai și iad. Imaginea raiului — de o perfecțiune absolută dar rece — nu e deloc atrăgătoare; iadul, dimpotrivă, asigură nu numai o interesantă variație, prin alternanța bucuriilor și a durerilor, ci și posibilitatea unei întoarceri periodice pe pămînt. Faust alege iadul. E un iad voios ca al lui Creangă, dar în *Ivan Turbincă* lucrurile au hazul lor. În *Sufletul lui Faust*, tonul e pretins filozofic, fără suportul vreunei idei. Așa cum remarca Perpessicius, „de vreme ce în iad erau bunii și în rai răii, totul se reduce la o schimbare de termeni, al cărei arbitrar aruncă oarecare confuzie în povestire"[1]. Arbitrarul și confuzia sînt, însă, totale. La fel și în *Povestea* din același volum de proze, de inspirație religioasă cel puțin prin simbolistică. În *Poveste*, Faust, nenumit, poate fi recunoscut în persoana „meșteșugarului doctor care, prin foc, căuta secretul «marii înfăptuiri»". Alchimistul îl chemase în sprijin și pe Satan, i se închinase „făgăduindu-i sufletul", dar acela nu „binevoise" a-l ajuta să găsească măcar o picătură din „licoarea vieții" și un fir de aur. Acum, meșteșugarul doctor cere sprijinul lui Dumnezeu, coborît

---

[1] Perpessicius, *Mențiuni critice*, II, Fundația pentru literatură și artă, 1934, p. 309.

pe pămînt să îndrepte lucrurile, dar refuză colaborarea cu un confrate mai norocos, ba chiar propune ca acela să fie ucis. Această *Poveste* s-ar vrea, fără să devină, un apolog care condamnă răutatea și invidia omenească.[1]

Cu celălalt erou goethean, Werther, I. Pajură (Ion N. Popescu), traducător al cîtorva poezii de Goethe publicate înainte de război în *Neamul românesc literar*, se simte înfrățit în suferință :

Citesc în cartea dragostei eterne
Pe care-odată tu ai lăcrămat...
Citesc și simt în pieptu-mi cum se cerne
Al amintirei strop însîngerat :
Din roase file sufletu-mi discerne
Aevea chipul tău învăpăiat...
O, Werther ! multă, crudă suferință !
Zdrobită inimă, zdrobit avînt !
Durerea ta azi n-ar avea ființă,
De n-ar avea durerea mea cuvînt ![2]

Delicatului poet George Dumitrescu, Werther îi inspiră o elegie sentimentală, în care accentele melodramatice și diluarea sting prea repede emoția ce abia se înfiripă. Werther, de dincolo de mormînt, se adresează Lottei :

Dar dorul meu de tine — e fulger ne-mpăcat...
Pe viața ta, curată ca licărul de stele,
Am aruncat odată osînda vieții mele
Și totuși vin ca hoțul momit de o comoară !...
O, de-ar putea, iubito, și sufletu-mi să moară —
În noaptea fără vise neștiutor să cadă,
Cum cade rotitoare o stea în ocean...[3]

O operă a lui Goethe, pe atunci încă netradusă în România, deși a exercitat o anume înrîurire, epopeea

---

[1] Cele două povestiri, în volumul *Sufletul lui Faust*, Editura „Ardealul", Cluj, [1928], p. 5—15 și 19—30.

[2] I. Pajură, *Werther*, în *Convorbiri literare*, nr. 5, mai 1921, p. 361.

[3] George Dumitrescu, *După moartea lui Werther*, Werther către Lotte, în *Convorbiri literare*, nr. 11, noiembrie 1922, p. 846—848.

animalieră *Reineke Fuchs*, este supusă de povestitorul Eugen Boureanul unei operaţiuni intermediare între tălmăcire şi prelucrare. *Povestea Vulpoiului şiret* urmează îndeaproape textul originalului, dar înlocuieşte hexametrul dificil la lectură cu alexandrinul românesc ornat cu rimă pereche, localizează numele personajelor (craiul Leu, cocoşul Gagu, jupînul Lup, Grivei, Urechilă, Martin) şi, lucrarea fiind destinată copiilor, omite pasajele mai şocante, rezumă sau dezvoltă, fără altă grijă decît aceea de a amuza sau instrui.[1]

*

Pentru interesul pe care l-ar putea trezi în rîndurile celor ce studiază opera lui Goethe, semnalăm aici, deşi în afara temei noastre, un text de care am dat, răsfoind presa românească din anii de după primul război mondial. În numărul 24 din 11 iunie 1922 al revistei *Ramuri* (p. 382—383), slavistul Petre Cancel publică traducerea unei balade sîrbeşti, *Femeia lui Asan-aga*, atît de asemănătoare, pînă la identitate, cu *Klagegesang von der edlen Frauen des Asan Aga*, tălmăcită „din morlacă" de Goethe, încît s-ar părea că avem a face chiar cu varianta ajunsă pe pupitrul poetului din Weimar.

## 4

Personalitatea lui Goethe suscită în aceşti ani la noi curiozitatea cu care sînt înconjurate de obicei celebrităţile contemporane sau recente. E încă un simptom al actualităţii poetului. Presa şi unele cărţi de popularizare se preocupă în special de momente din biografia acestuia. În 1920, revista lui E. Lovinescu, *Sburătorul*, dedică aproape şase pagini unui articol despre prietenia dintre Schiller şi Goethe, înfăţişată ca o colaborare „desăvîrşită, curată şi lipsită de orice invidie", ceea ce nu corespunde întru totul adevărului. Evocînd prietenia celor doi poeţi, autorul articolului încearcă o caracteri-

---

[1] Goethe, *Povestea Vulpoiului şiret*, versiune românească de Eugen Boureanul, Editura ziarului *Universul* (1931). Tot pentru copii, Ioan Ciorănescu traduce liber *Regele ielelor*, în volumul *Prichindel*, Bucureşti, Editura Ancora (f. a.).

zare a fiecăruia dintre ei : Goethe e un artist natural, naiv și instinctiv, lipsit de tendință, Schiller, un reflexiv, un imaginativ preocupat de ilustrarea unei morale. De aici, simplitatea firească a celui dintîi, ale cărui opere sînt „smulse din viață“, și artificialitatea, ca și nota de exagerare a scrisului celui de-al doilea. Dacă, în *Wilhelm Meister* și în *Faust* (II), Goethe se arată și el „subjugat de idei“, faptul se datorează marii influențe a lui Schiller. Această afirmație nu e decît parțial adevărată. Autorul lui *Wilhelm Tell* a exercitat desigur o puternică înrîurire asupra mai vîrstnicului său prieten, dar evoluția acestuia spre construcția literară dominată foarte riguros de rațiune are și alte cauze, de ordin lăuntric. Articolul se încheie cu o „actualizare“ : în Europa de după război „moralul scriitorilor nu mai e la înălțimea moralului celor doi clasici germani“.[1]

Pentru Ion Simionescu, întreaga viață a lui Goethe este un model educativ perfect. Cartea sa „ad usum Delphini“, *Oameni aleși*, care mai reține dintre scriitorii străini doar pe Dante și Burns, oferă o imagine ideală a lui Goethe — „un om fericit, senin, blînd ca o zi albastră fără pic de nor“, ale cărui sfaturi erau „numai bunătate și avînt spre desăvîrșit“, prieten sincer, sfătuitor ca un „părinte“ al începătorilor etc. În mod curios, naturalistul nu dă atenție aspectului ce-ar fi servit cel mai bine intenția pedagogică a lucrării sale : autoeducația goetheană.[2]

Cu noutățile ce se adaugă mereu peste hotare bibliografiei goetheene, cititorii din România sînt ținuți la curent mai ales din surse franceze. De multe ori avem a face cu o publicistică minoră care, speculînd fără îndoială gustul publicului celui mai larg, insistă asupra capitolelor erotice din viața lui Goethe. În același spirit, editorii „Bibliotecii pentru toți“ dedică în 1930 unul din volumașele colecției (nr. 1201—1203) unei sinteze a temei, *Amorurile lui Goethe* de Leopold Stern, la doi ani după apariția cărții — alminteri, o lucrare decentă —

---

[1] Ion Sân-Giorgiu, *O prietenie literară*, în *Sburătorul*, nr. 19, 18 septembrie 1920, p. 299—304.

[2] I. Simionescu, *Oameni aleși*, I. *Străinii*, București, Editura Cartea românească, 1922 (*Johann Wolfgang Goethe*, p. 46—50).

în Franța. Goethe, după cum constata autorul unei note din *Adevărul literar și artistic* (nr. 374, 5 februarie 1928), se afla „tot mai mult în centrul preocupărilor intelectuale ale timpului", fapt ilustrat și de publicarea concomitentă în Franța a cîtorva cărți despre poet, printre care unele erudite. „Să fie dat geniului goethean, se întreba autorul notei, să facă în sfîrșit ceea ce n-au izbutit nici generalii, nici diplomații, nici împărații, anume să împace definitiv cele două popoare care alcătuiesc partea cea mai bună, poate, din cultura bătrînului continent european ?" Nu i-a fost dat, dar nu să împace cele două popoare, care n-ar fi avut altminteri nimic de împărțit, ci să oprească rostogolirea Germaniei, începută încă de atunci, pe o pantă fatală... Dintre cărțile franceze *Viața lui Goethe* de Jean-Marie Carré reține în mod deosebit atenția presei noastre literare.[1]

Preocupările antropologice, dar și motive politice îl determină pe H. Sanielevici să se oprească asupra unei probleme mult dezbătute de biografii lui Goethe : ereditatea.[2] De acord în principiu cu teoriile profesorului Robert Sommer, el extrage dintr-un studiu al acestuia *(Familienforschung und Vererbungslehre)* concluziile cercetării aplicative asupra genealogiei poetului. Pe linie maternă, Goethe s-ar trage din „spița unui brav ofițer turc", adus de un cruciat în Germania, unde a fost creștinat sub numele de Johann Soldan. Un amănunt ce sporește pitorescul acestei reconstituiri desigur dubioase : din doi arbori genealogici consultați de profesorul german reiese că un Soldan din a doua generație, Iakob, tatăl Annei Soldan, din care descindea soția consilierului aulic din Frankfurt, a locuit în Valahia, la Greberi, respectiv Stoerbet-Greberg. Sanielevici nu acordă totuși atît credit legendei, încît să încerce indentificarea așezării. Cercetarea lui Sommer îl satisface prin aceea că îi confirmă o părere mai veche privitoare la înfățișarea de meridional a lui Goethe (consemnată și de Lewes). De fapt, prin

[1] Astfel, *Universul literar* o recenzează, apoi publică extrase întinse (nr. 27 și 28, 30 iunie și 7 iulie 1929, p. 431—432, 447—448).

[2] *Geniul lui Goethe.* Surprinzătoarele rezultate ale cercetărilor genealogice, în vol. *Literatură și știință*, 1930, Editura Adevărul, p. 65—74.

relevarea faptului că nici fizionomia, nici fantezia poetului nu sînt germanice, Sanielevici urmărește un scop polemic. Teoriile rasiste din Germania prenazistă începuseră să cîștige adepți și în România. Unul dintre aceștia, A. C. Cuza, afirmase despre Goethe că este „cea mai curată expresie a geniului rasei germane". Disputa în jurul genealogiei scriitorilor înceta să mai fie una de interes pur științific, antropologic sau istorico-literar.

Dintre articolele cu caracter special, ar mai fi de amintit eseul *Despre ideal*, în care sociologul Ștefan Zeletin îl opune pe Faust, simbol al „goanei după adevăr", lui Don Juan, personificare a iubirii, ca exponenți a două tendințe ireconciliabile.[1] Faust și Don Juan sînt „întruchipările cele mai înalte ale vieții" — cele mai înalte, prin natura lor reprezentativă, fiindcă, altminteri, Zeletin, în gîndirea căruia se prefigurează nuanțări existențialiste, se declară categoric de partea lui Don Juan. Nimeni nu „s-ar închide pentru totdeauna în praful cărților, luîndu-și orice nădejde de la lume, dacă s-ar simți destoinic să trăiască în mijlocul ei! Spiritele superioare nu duc viața lui Faust, ci numai cele ce nu-s în stare să facă ceva mai bun". Acest „ceva mai bun" ar fi deci însăși „trăirea" în miezul vieții, sub imboldul neînfrînat de rațiune al sentimentelor. Bariera ridicată de Zeletin între Adevăr și Iubire (care ar nutri între ele o „eternă dușmănie") se surpă singură, și însăși evoluția lui Faust, privit în această reducție numai sub o singură latură, demonstrează nu numai posibilitatea, ci și necesitatea împăcării adevărului cu iubirea.

Într-un anume sens, această posibilitate și această necesitate sînt argumentate de pedagogul G. G. Antonescu în substanțialul său capitol despre ideile lui Goethe cu privire la educație, în volumul *Din problemele pedagogiei moderne*. Convins de utilitatea actuală a respectivelor idei, pedagogul le extrage și comentează aprobator grupîndu-le în jurul cîtorva teme principale: realizarea armonioasă a existenței individuale obținută prin

---

[1] *Despre ideal. De la Faust la Don Juan — de la Adevăr la Iubire*, în *Ideea europeană*, nr. 57, 2—9 ianuarie 1921, p. 1—2. O paralelă *Faust și Don Juan*, și în volumul lui Gh. Bezviconi, *Profiluri de ieri și de azi*, Editura I. Cărăbaș, 1943, p. 319—322.

activitate, armonizarea tendințelor individuale cu cerințele sociale, raporturile dintre educația armonioasă și cea profesională, educația femeii.[1]

Cu volumul *Pagini din monografia Goethe*[2] de I. E. Torouțiu, dintr-o monografie anunțată pentru anul comemorativ, dar nepublicată integral vreodată, contribuția românească la exegeza goetheană ar fi făcut un pas înainte doar dacă autorul s-ar fi ocupat mai mult de relațiile literaturii noastre cu opera lui Goethe, ca în capitolul *Ienăchiță Văcărescu și Goethe*. Al doilea studiu din volum, *Hermann și Dorothea*, precum și cele cîteva articole tipărite tot în 1931 sau în cursul anului următor[3] dovedesc că autorul nu numai că nu ajunsese la o concepție clară asupra lucrării, tributară oricum unor surse germane, ci și că era prea înclinat să privească operele goetheene ca pe niște documente biografice. Și din capitolul despre *Hermann și Dorothea* este de reținut inventarierea critică a traducerilor în românește și a înrîuririlor.

Cu o asemenea inventariere, privind întreaga operă a lui Goethe, de la prima mențiune a numelui poetului în România pînă la zi, se însărcinează în aceeași vreme Ion Gherghel. Prezentat ca „un omagiu adus memoriei genialului poet“, în ajunul comemorării centenarului morții acestuia, volumul *Goethe în literatura română*, editat în 1931 de Academia Română, își propune să încadreze etapele pătrunderii operei lui Goethe la noi în procesul mai larg al „întregei înrîuriri germane“. Încadrarea, în partea I a lucrării, rămîne însă doar schițată, și ar fi fost desigur imposibil să se recompună un tablou mai detaliat pe întinderea a exact o sută de ani.

---

[1] *Din problemele pedagogiei moderne*, ed. a II-a, Editura Cartea românească, București, 1924 (ed. I, 1923): *Idealul pedagogic al lui Goethe*, p. 82—107.

[2] *Hermann și Dorothea. Ienăchiță Văcărescu și Goethe. Pagini din monografia Goethe*, Tipografia „Bucovina“, 1931.

[3] *Din monografia Goethe. Acorduri introductive*, în *Făt-Frumos*, nr. 6, noiembrie-decembrie 1931, p. 261—262; *Copilărie și tinerețe; Amurg și înnoptare*, în *Revista germaniștilor români*, nr. 1, 22 martie 1932, p. 74—86 și 100—107; *O zi și o poezie din viața lui Goethe*, în *România literară*, nr. 5, 19 martie 1932, p. 1—2.

Partea a II-a tratează într-un prim capitol „aspectul istorico-cultural al influenţei lui Goethe" pentru răstimpul dintre 1832—1876, în al doilea, „progresul realizat spre sfîrşitul veacului al XIX-lea (1877—1898)", în al treilea, „înmulţirea probelor de maturitate literară (1899—1915)", în al patrulea, traducerile din *Faust*, în sfîrşit, în al cincelea, prezenţa lui Goethe „în oglinda scrisului românesc de după războiul mondial". După cum se vede, expunerea materialului urmează, în mare, criteriul cronologic. Aşa cum au remarcat şi recenzenţii, bogata informaţie de amănunt nu este totuşi supusă de Gherghel unei organizări riguroase, astfel că lucrarea capătă aspectul general al unei construcţii nefinisate. Cronologia ca atare spune prea puţin, dacă nu se caută resorturile mai adînci ale receptării, în nevoile şi orientările culturii receptoare. Ion Gherghel nu proiectează corespunzător receptarea operei lui Goethe pe fundalul istoriei literaturii noastre, la care se referă şi cu insuficientă competenţă şi consideraţie. Aprecierile sale critice sînt nesigure, bizuindu-se, în cazul traducerilor, mai ales pe colaţiunea filologică. Mai reţinem alunecarea sa spre exagerări comparatişte. Faptul că într-un vers un poet se compară cu o pasăre îl determină să vadă în respectiva poezie o influenţă a baladei *Der Sänger*; prezenţa unui pescar într-o baladă românească cu final tragic, altminteri total deosebită în ansamblu şi în amănunt, îl face să considere acea baladă o imitaţie după *Der Fischer*. Poeţii ce-au preluat modele goetheene sînt suspectaţi de-a dreptul de intenţii frauduloase. În *Doamna lui Negru şi bardul*, Bolintineanu a „localizat" balada *Der Sänger* „cu scopul de a-şi masca sursa de inspiraţie". A doua lucrare a lui Ion Gherghel, apărută în 1936, *Bibliografie critică despre Goethe la români*, reia toate titlurile (traduceri, imitaţii, influenţe, articole şi studii despre Goethe), într-o clasificare complicată prin amestecul prea multor criterii. Rod al unor cercetări laborioase, cele două lucrări ale lui Ion Gherghel au fost totuşi pentru multă vreme cele mai bune realizări de bibliografie comentată dedicate unui autor

străin şi utile surse de informare, calitate ce recomandă consultarea lor şi astăzi[1].

Dintre contribuţiile româneşti privind personalitatea şi opera lui Goethe, apărute în perioada în care ne aflăm, cea mai personală aparţine lui N. Iorga şi formează substanţa unui capitol dintr-o lucrare în care ne-am aştepta mai puţin s-o găsim — *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor.*[2] După ce urmăreşte evoluţia curentelor din literaturile romanice ale secolului al XVII-lea, savantul opinează că aceste curente, şi îndeosebi acelea din literatura franceză a „filozofilor", se unesc într-o încercare de sinteză nu în cadrul culturilor ce le-au dat naştere, ci în ţările germane din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea — „producînd ceea ce se numeşte prin abuz «literatura naţională» a poporului german, în fruntea căreia se aşează marile nume ale lui Lessing, Schiller şi mai ales Goethe". Mai precis cronologic, tentativa de sinteză se situează în aşa-numita *Sturm-und Drangperiode*. Goethe îi apare marelui nostru om de cultură ca un spirit eclectic, receptiv la imbolduri diverse şi contradictorii, creator al unei opere „splendide", dar lipsite de originalitate şi unitate: „Atoateînţelegător, curios de toate, receptiv, senin şi măreţ, — receptiv pentru orice, capabil să dea fondului împrumutat, cu o rece chibzuială de superior meşter, o formă care fără să fie şi aceea în adevăr a sa, căci se schimbă de la o epocă la alta după succesiunea influenţelor, îi aparţine totuşi în fiecare moment —, Goethe a lăsat, — după ce dăruise poporului său o operă imensă, nespus de variată, adesea contrazicătoare, cu elementele uneori diametral opuse, negîn-

---

[1] O simplă compilaţie, rezumativă, după doi istorici literari germani mai vechi este volumul *Lessing, Goethe şi Schiller*, publicat în 1927 de profesorul I. Augenstreich, care nici nu revendică vreo originalitate.

[2] Capitolul XVII *Încercare de integrare a curentelor romanice în Germania lui Schiller şi Goethe*, în *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, ediţie îngrijită, note şi prefaţă de Alexandru Duţu, Bucureşti, 1968, Editura pentru literatură universală, vol. III, p. 276—284. Prima ediţie a acestui vol. III a apărut în 1925, Academia Română. Studii şi cercetări, IV.

du-se absolut unul pe altul, într-o splendidă operă fără îndoială, — starea sufletească a lumii, de la care din dreapta și din stînga împrumutase ca din moștenirea sa, exact unde o lăsase". Operele lui Goethe dinainte de Italia rezultă, astfel, direct din împrumuturi franceze. Cea dintîi dramă, *Götz von Berlichingen*, se datorează influenței lui Rousseau și Diderot, romanul *Suferințele tînărului Werther* „e repetiția situației sentimentale din *Nouvelle Héloïse*", *Clavigo* „e luat de-a dreptul din teatrul lui Beaumarchais", în *Egmont* „retorica, pamfletele secolului «filozofilor» și-au lăsat urmele, autentice". Însăși prietenia cu Schiller este conformă „cu acel *Freundschaftskultus* pe care germanii se pregătiseră a-l împrumuta de la francezii contemporani cu Rousseau". Cariera celor doi poeți a corespuns încă înainte de a se cunoaște și de a se sfătui „pentru că influențe care erau aceleași nu întîmpinau rezistența nici unui fond original, de caracter individual sau național". În pragul „revoluției reale", Goethe „a plecat, isprăvind cu inspirația franceză, din care nu putea stoarce mai mult, căci nu voia să se repete, cum a făcut-o Schiller". A plecat în Italia, în căutarea spiritului clasic și a armoniei estetice. Dar aceasta „nu era decît o integrare în latinitate". Imaginea, evident subiectivă, a literaturii germane și, în cadrul acesteia, a lui Goethe (de asemenea a lui Lessing și Schiller, ca tributari influenței franceze), schițată de N. Iorga în 1925, trebuie proiectată pe fondul concepției asupra primatului spiritului latin ca factor de fertilizare și progres în cultura universală, concepție pe terenul căreia istoricul se întîlnea cu Ovid Densusianu, adversar al său în alte privințe. Alăturarea acestor două nume mari din cultura noastră impune un distinguo. Dacă cel din urmă, cu fața întoarsă spre literatura franceză, l-a ignorat practic pe Goethe, Iorga a contribuit poate mai mult decît oricare director de revistă, timp de vreo două decenii, la popularizarea în românește a operei poetului.

# ZĂRI ȘI ETAPE GOETHEENE LA LUCIAN BLAGA

## 1

Într-un articol ocazional din 1967[1], Edgar Papu reia cu nuanțări noi o opinie formulată în preajma centenarului Goethe și cu acel prilej (1932), anume că marele poet german ocupă puțin loc în mișcarea spirituală românească pînă după primul război mondial. Motivul care a împiedicat intuirea integrală a „dimensiunii goetheene ca ferment de fructificare a spiritului românesc" ar fi fost, în întreg secolul al XIX-lea, acapararea culturii noastre de romantismul literar sau filozofic din apus. A fost deci nevoie ca mai întîi „să se depună la fund aluviunile romantismului", pentru ca „fenomenul Goethe" să devină o realitate rodnică în România. Asupra acestei păreri ar fi de făcut mai multe obiecții. Cu riscul de a ne repeta, nu vom spune însă decît că opera lui Goethe a fost receptată de cultura noastră exact în măsura în care această cultură a avut nevoie de ea. Romantismul — precum nădăjduim că am reușit a dovedi — n-a fost o piedică în calea acestei receptări, ci un filtru de selectare și un mediu de asimilare specifică. Considerăm desigur romantismul ca o etapă din evoluția firească, sub imbolduri proprii, a literaturii și gîndirii românești, nu o perioadă de supunere față de presiuni acaparatoare din afară. Un moment dintre cele mai elocvente, pe care ne îngăduim a-l reaminti, este modul în care sensibilitatea și concepțiile pașoptiștilor filtrează unele motive goetheene. În poemul *Sorin sau tăierea boierilor*

[1] *Lucian Blaga și fenomenul originar*, în *Gazeta literară*, nr. 18, 4 mai 1967, p. 7.

*la Tîrgoviște*, trecerea doctorului Herman de la cugetările sale sceptice la afirmarea unei atitudini active în fața vieții este, pe cît de intempestivă, pe atît de plină de semnificații. Herman nu încetează de a mai fi un Faust, dar e un Faust care a ars etapele, ajungînd la convingerile pe care eroul lui Goethe și le cristalizează abia după lungi și dramatice avataruri.

În cultura română au avut acces de la bun început și romanticul, și clasicul Goethe, încît nu se poate susține că fenomenul Goethe este absorbit în „registrele sale esențiale" abia după primul război mondial. Cele două nume, cu care Edgar Papu își sprijină această afirmație, se înscriu însă într-adevăr cu majuscule în istoria relațiilor culturii noastre cu Goethe. Atît Tudor Vianu, cît și Lucian Blaga au contribuit substanțial la îmbogățirea exegezei goetheene și la integrarea operei lui Goethe în spiritualitatea românească. Cultura noastră n-a devenit, în ansamblu, datorită lor, mai „goetheană" ca înainte, dar și-a pus în valoare, prin ei, valențe noi. Dacă Tudor Vianu se situează totuși în succesiunea maioresciană, amplificînd-o, Lucian Blaga întreprinde explorări de profunzime spre straturi ale gîndirii titanului, superficial atinse de predecesori, sau chiar ignorate. Aprofundarea aceasta, inițial interpretativă, se întregește la filozoful-poet cu preluarea și reprelucrarea fundamentală a unor sugestii goetheene într-un sistem filozofic propriu, care nu e goethean, ci, sub laturi esențiale, chiar antigoethean. Goethe a fost un maestru al lui Blaga în sensul strict precizat în acest aforism al poetului român : „O personalitate mare e ca un munte : îți lărgește orizontul dacă stai pe umerii săi, dacă-i stai însă la genunchi își strîmtează zarea, împiedicîndu-te să vezi și ce mai înainte ai văzut".[1] Să mai amintim și teoria lui Blaga (din *Spațiul mioritic*), corespunzător căreia cultura franceză e modelatoare, impunînd adică imitația, în vreme ce cultura germană e creatoare. Discutabilă în sine, prin generalizare, părerea aceasta, în cazul particular al celui ce-a formulat-o, se verifică in-

---

[1] *Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea românească, 1921, p. 8.

tegral, în sensul că lui cultura germană, în speță Goethe, i-a deschis realmente calea spre sine însuși.

Așa cum aflăm din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, în familia Blaga se înfiripase încă de două-trei generații o anume tradiție de cultură germană, pe fondul căreia tatăl și unchii poetului își însușiseră „toate substanțele cărții germane". „Era firesc — adaugă poetul — să ni se dea și nouă, copiilor, aceeași îndrumare."[1]

Cu Goethe, Lucian Blaga s-a întîlnit de timpuriu, în pragul adolescenței, în împrejurări triste, iar întîlnirea a fost revelatoare. Terminase la Brașov clasa a doua de gimnaziu, avea treisprezece ani și venise în vacanță acasă, la Lancrăm. Părinții plecară la munte, unde tatăl, bolnav de piept, spera să se mai întremeze. Apăsat de singurătate și îngrijorare, gimnazistul scoase într-o zi din bibliotecă o colecție mai veche a *Convorbirilor literare* și, răsfoind-o sub un măr din grădină, dădu peste un fragment din *Faust*. Acel fragment „de prin anii cînd Tata era june" nu putea fi altceva decît traducerea lui V. Pogor, în alexandrini, publicată de revista din Iași în 1879. Impresia răscolitoare iscată de lectura primului monolog al lui *Faust*, în starea sufletească de-atunci, va fi evocată de poet, peste ani, în *Hronicul...* (p. 88—89): „Sîngele îmi suna în urechi, ridicat de simțiri. Îmi sufla în pînze un vînt nou. Aceasta a fost lectura decisivă ce a deșteptat în mine, la vîrsta de 13 ani, cea mai nesățioasă patimă a cititului." În biblioteca părintelui Izidor Blaga, mort chiar în acel an, fiul său află, între alte ediții din autori germani și români, operele complete ale lui Goethe. Cum știa nemțește și de acasă și de la școală (clasele primare le-a făcut la școala germană din Sebeș), nu va fi întîrziat desigur să citească din scoarță în scoarță volumele autorului lui *Faust*. În aprilie 1911, aflat într-o excursie școlărească în Italia, recită pentru sine, la poalele Vezuviului, celebrul cîntec al lui Mignon „Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?" Mai tîrziu, cînd viitoarea sa soție va încerca să-i insufle gustul pentru poezia

[1] Lucian Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Editura tineretului, 1965, p. 11—12.

franceză modernă, poetul va rămîne devotat idolilor săi literari și-și va „stinge setea lirică numai cu poezia clasică și romantică, cu versurile lui Goethe, Hölderlin, Byron, Shelley, Heine, sau cu poezia străveche a răsăritului" (*ibid.*, p. 188—189).

Lucian Blaga este cel dintîi scriitor român pentru care „filozofia" și cercetările științifice ale lui Goethe nu mai sînt niște domenii privite cu condescendență doar fiindcă întregesc latifundiile poetului, ci terenuri ce se cer cercetate pentru recoltele ce le pot oferi ele însele. Nimic surprinzător în aceasta, dacă ținem seama de apetența filozofică a poetului român. Sub aspectul structurii spirituale bivalente s-ar putea vorbi și de un anume paralelism Blaga — Goethe. Cel dintîi, însă, poet și filozof în aceeași măsură, este fără îndoială înzestrat cu aptitudini și ambiții filozofice pe care cel de-al doilea nu le-a avut, cum dealtfel a afirmat-o el însuși.

Intuițiile științifice și filozofice ale lui Goethe au reținut atenția lui Lucian Blaga încă din vremea cînd își termina studiile liceale. În preajma bacalaureatului, dorind să afle „o punte între intuiția intelectuală la Schelling, metoda «fenomenului originar» la Goethe și unele variante ale intuiției bergsoniene". a scris un articol, *Despre intuiție în filozofia lui Bergson*, pe care, dîndu-l drept traducere și semnîndu-l Ion Albu, l-a trimis ziarului arădean *Românul*, care l-a tipărit în primăvara anului 1914 (*ibid.*, p. 144—145). Filozoful ridicase din depozitul goethean o primă piatră de temelie pentru un edificiu a cărui arhitectură i se va limpezi mult mai tîrziu. Cînd acest edificiu, alcătuit din cele patru *Trilogii* (a *cunoașterii*, a *culturii*, a *valorilor* și *cosmologică*) va fi aproape în întregime înălțat, și anume în 1945, Lucian Blaga va pregăti pentru tipar un volum, apărut postum sub titlul sugestiv *Zări și etape*[1], în care a inclus toate lucrările sale anterioare *Trilogiilor*, printre ele, două ce ne interesează aici : *Fenomenul originar* și *Daimonion*. În prefața destinată culegerii, lucrările

[1] Lucian Blaga, *Zări și etape*. Text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Editura pentru literatură, București, 1968.

respective sînt caracterizate drept „prefigurări ale concepției sistematice de mai tîrziu", calitate subliniată limitativ în modul cel mai categoric — „dar nimic mai mult decît prefigurări, tatonări, etape". Într-o măsură mai mare decît celelalte lucrări din serie, *Fenomenul originar* și *Daimonion* sînt scrieri de exegeză, de interpretare, nu de creație filozofică, totuși, de reținut, și ele prefigurări și etape.

2

În primul capitol al volumașului *Fenomenul originar* (București, Fundația Principele Carol, 1925), Lucian Blaga analizează sumar, dar limpede conceptul goethean de *Urphänomen*. Plăsmuit (termen foarte adecvat) pe calea analogiilor, *fenomenul originar* e „o *vedenie*, de natură intuitivă și nu abstractă", „ceva de neînțeles cu ajutorul intelectului" și putînd fi doar „văzut cu ochiul interior, așa cum își vedea Plato «ideile»". Spre deosebire, însă, de ideile arhetipice ale filozofului grec, care sînt imobile, *fenomenele originare* sînt dinamice, în sensul că în ele e activă o polaritate, constînd fie în manifestarea lor ritmică, fie în structura lor din elemente diverse. Ceea ce-l interesează deocamdată pe Blaga e mai puțin *fenomenul originar* în sine, cît mai ales metoda inițiată de Goethe. El nu omite a menționa eșecurile acestuia în investigarea naturii (caracterul fantezist al *plantei originare*, eroarea teoriei culorilor), dar consideră că, în alte domenii decît cel biologic și fizic, metoda *fenomenului originar* nu numai că rămîne aplicabilă cu folos, ci chiar se dovedește superioară metodei matematice. După opinia sa, analiza riguroasă în spiritul științei exacte, analiza experimental-matematică (pe care Goethe a contestat-o polemic, combătînd teoria newtoniană a culorilor) este ineficientă în abordarea „împărăției largi a vieții". Pentru cuprinderea acestei împărății, pentru studierea oricărei manifestări spirituale organice, mai indicată ar fi deci „intuiția de esență platonică a lui Goethe". Lupta angajată între cele două orientări, între „știința exactă, ale cărei margini le preciza Kant, și între felul

de a gîndi al lui Goethe", îi apare lui Blaga „întrucîtva (ca) o luptă între logica morții și logica vieții". Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru s-ar caracteriza, opinează filozoful român, printr-o adeziune mereu mai largă la cea din urmă, fapt ce-a dus și la valorificarea sub diverse aspecte a metodei goetheene. Nu numai evoluționiștii, fiziologii, mai exact „fizicienii descinși din științele naturale", și pragmatiștii îl consideră pe Goethe un precursor, dar „aproape nu este doctrină a vieții, care să nu aducă un rînd de pioasă mulțumire gînditorului-poet", firește nu pentru teoriile lui din domeniul științelor naturale, ci pentru perspectivele deschise de metoda sa. Argumentarea acestei constatări, oricum prea categorică, constituie tema propriu-zisă a studiului *Fenomenul originar*. Mai întîi într-un pasaj sintetic, apoi în capitole intitulate cu numele celor luați în discuție, Blaga își propune a dovedi supraviețuirea fertilă a metodei *fenomenului originar* în concepțiile oamenilor de știință romantici, în gîndirea lui Schelling, a lui Strindberg (cu preocupările sale științifice, nu ca scriitor), a lui Weininger, Nietzsche, Spengler, H. v. Keyserling. Cei dintîi au împrumutat de la Goethe „bagheta magică a analogiilor" și interpretarea naturii ca un sistem de polarități. Schelling a simțit, ca și naturalistul Goethe, „o atracție instinctivă față de tot ce trăiește organic și o repulsie față de mecanicitatea moartă"; și pentru el, arhitectonica Naturii se clădește din polarități. Strindberg face uz de metoda analogiilor. În teoria sa despre sex și caracter, Weininger pornește de la două tipuri fundamentale: B și F (bărbatul absolut și femeia absolută), care formează o polaritate, și compune psihologia extrem de diversă a indivizilor din combinarea în proporții diferite — de asemenea o polaritate — a lui B și F. Nietzsche își află în Goethe un înaintaș în privința „metodei mitice" și încearcă a stabili un *fenomen originar* pentru cultura greacă, prin relevarea dublei tendințe a apolinicului și dionisiacului. Totodată, Nietzsche nu s-a putut împăca niciodată, ca și Goethe, cu interpretarea newtoniană a naturii. O. Spengler, singurul care și-a exprimat direct adorația față de Goethe, a aplicat în filozofia istoriei metoda intuitivă, morfologică, folosită de

poet în studiul plantelor. La Keyserling, nu se mai semnalează decît „anumite înrîuriri vagi, ce se pot întrezări între intuiția vie a lui Goethe“ și opera filozofului. În concluziile studiului său, Blaga se simte obligat să constate că la nici unul dintre cei trecuți în revistă metoda lui Goethe nu rămîne aceeași, fiind nuanțată de fiecare în alt fel. De fapt, „nuanțarea“ este un termen prin care autorul volumului *Fenomenul originar* încearcă să salveze aparența unei înrudiri, altminteri nedovedită nici de tabela schematică de la sfîrșitul lucrării, nici de întregul eșafodaj al argumentării. Ni se pare curios faptul că în studiile, altminteri temeinice, dedicate operei lui Lucian Blaga, inclusiv celei filozofice, nu s-a subliniat corespunzător această slăbiciune a uneia dintre primele sale lucrări de interpretare filozofică. Dacă lucrarea aceasta și-ar fi propus să semnaleze unele analogii, unele paralelisme, unele coincidențe izolate sau întîmplătoare cu idei goetheene, totul ar fi rămas în picioare. Dar Blaga își enunță explicit obiectivul studiului : stabilirea unei filiații.

Revenind la capitolele enumerate, constatăm mai întîi că unul, cel despre Keyserling, se exclude de la sine. În celelalte capitole, comentatorul însuși face rezerve atît de serioase, încît stabilirea unui numitor comun cu metoda *fenomenului originar* devine de fapt îndoielnică. Metoda utilizată de romantici în știință înseamnă „o continuare, dar și o destrămare a metodei lui Goethe“ deoarece „în plăsmuirile sale teoretice, romanticul pune accentul cînd excesiv pe analogie, cînd excesiv pe polaritate“. Metodele lui Schelling și Goethe, deși înrudite, nu sînt „tocmai aceleași“, întrucît ceea ce la cel de-al doilea „fusese o metodă întrebuințată cu mult tact (deși nu cu prea mare succes), devine la Schelling mai mult decît o metodă“, devine „un *organ* — și anume organul eminamente filozofic“. În preocupările sale științifice, Strindberg face uz de metoda analogiilor în mod „excesiv, ca orice amator lipsit de control“, metoda analogiilor, nu-l duce la stabilirea unor «fenomene originare»“. O singură dată, Strindberg se ridică la „o construcție care seamănă cu «fenomenele originare»“ și anume atunci cînd afirmă că „anumite fenomene de

conștiință ar apărea simultan la popoare cari n-au nici un fel de legătură între ele". Pe un asemenea teren labil se află argumentarea și în celelalte capitole. Viciul principal al lucrării constă în aceea că metoda fenomenului originar nu e privită ca o unitate, ci descompusă arbitrar în componentele ei, succesiunea fiind stabilită pe baza uneia sau a alteia dintre aceste componente. Dar, izolate, *fenomenul originar* însuși, polaritatea, dinamica lui, apoi intuiția și analogia nu-și revendică neapărat paternitatea de la Goethe. Dacă am accepta că fiecare dintre aceste concepte confirmă o descendență din metoda *fenomenului originar*, atunci lista succesorilor ar fi mult mai mare. „Ne mirăm — scrie un recenzent din 1925 — că lipsesc Schopenhauer, Guyau și Bergson." Recenzentul (în *Viața românească*, nr. 7, iulie 1925, p. 131—132), care semnează cu inițialele M. R., este Mihail Ralea. Observația sa ni se pare pe deplin îndreptățită : „Cu toate acestea, toți acești autori, deși înruditi în preocupări, pot fi băgați cu greutate subt aceeași etichetă. În orice caz, nu subt aceia a «fenomenului originar»". Arbitrariul încadrărilor lui Lucian Blaga, din care ar rezulta că Goethe a fost părintele filozofiei idealiste moderne, ne impune o anticipare. În prima perioadă de după cel de-al doilea război mondial, comentatori români, de pe o poziție opusă, materialistă, vor încerca, tot atît de neconvingător, să demonstreze că Goethe a fost un reprezentant al gîndirii dialectice obiectiv-materialiste.

Cînd, în 1945, și-a alcătuit culegerea *Zări și etape*, Lucian Blaga nu s-a socotit îndatorat să ia atitudine critică față de lucrările sale din tinerețe. Dar chiar în aceeași vreme, într-un studiu ce avea să apară tot postum, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (ediție îngrijită de George Ivașcu, Editura științifică, București, 1966), el deschide obiectiv altă perspectivă asupra istoriei ideii de *fenomen originar*, evidențiind un protocronism românesc și acceptînd, implicit, că ideea ca atare nu atestă o dependență de gîndirea lui Goethe. În speță, referindu-se la teoriile lingvistice ale corifeilor Școlii ardelene, Blaga notează : „Samoil Clain și Șincai, mai apoi, se găsesc în căutarea fenome-

nului originar al limbii române, cum, spre a da un ilustru exemplu, Goethe s-a străduit spre «fenomenul originar» în cele mai diverse domenii ale științelor naturale". Despre o influență goetheană nu poate fi însă vorba, deoarece „Goethe se lansa pe drumul fenomenelor originare de-abia cîțiva ani după ce Samoil Clain își propunea regulile unei ortografii întemeiate pe viziunea «orighinalului»" (*op. cit.*, p. 138—139). Tot independent de Goethe, care „căuta în opere de artă așa-numita «formă interioară» *(innere Form...)*", Petru Maior, contemporan al poetului , „căuta și întrezărea «țesătura cea din lontru» a limbii românești" prin care denumea „structura fundamentală, interioară, ascunsă, a unei limbi, structură în care el identifica un prototip" (*ibid.*, p. 203).

A doua lucrare de exegeză filozofică, concepută de Lucian Blaga aproape concomitent cu *Fenomenul originar*, *Daimonion*, este dedicată tot lui Goethe. Concomitența evidențiază odată mai mult forța de atracție exercitată asupra filozofului român de gîndirea autorului lui *Faust*. Studiul *Daimonion* a apărut mai întîi în presă, în 1926 (în *Universul literar*, nr. 21—50, cu unele salturi) și în 1930 (în *Societatea de mîine*, p. 256—261, 287—290, 314—316, 355—358, 375—377), apoi, în același an, 1930, în volum (Editura revistei *Societatea de mîine*, Cluj). Scopul studiului, precizat de autor, nu este acela de a înfățișa demonicul ca principiu biografic al vieții lui Goethe, ci de a sistematiza ideile acestuia asupra demonicului. Sistematizarea se realizează, fără rigoare didactică, pe parcursul a trei capitole : I. *Demonicul și gîndirea mitică*, II *Demonicul ca triplă realitate : metafizică, istorică și psihologică*, III *Demonicul, arta, cultura*. O notă specific goetheană constă în înclinația spre gîndirea mitică, ilustrată, între altele, și prin modul în care Goethe concepe culorile, ca fapte și suferințe ale luminii în luptă cu întunericul. Demonicul se înseriază și el între creațiile gîndirii mitice ale poetului. Cuvîntul, împrumutat poate de la Socrate, denumește însă altceva decît la filozoful grec. Demonul socratic e restrictiv, un glas tainic „care ocazional își reține stăpînul de a face vrun pas greșit", demonul goethean, dimpotrivă, un „duh pozitiv al creației, al productivității, al

faptei". Mefisto, după propria declarație a lui Goethe, nu e demonic, fiind „o ființă mult prea negativă". Acțiunea demonicului se săvîrșește pe orice tărîm : artă, filozofie, știință, conducerea statelor, astfel că, după Goethe, ființe demonice au fost Napoleon, Mozart, Rafael, Shakespeare, Byron. Lucian Blaga adaugă galeriei personalități mai noi : Rimbaud, Verlaine, Gauguin, Van Gogh, Radiguet, care „toți au ceva comun : trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca fatalitate de neînlăturat". În ceea ce-l privește, Goethe a negat existența demonicului în firea sa, dar a admis totuși că îi e „supus". Poetul — comentează Blaga — „dintr-un îndemn foarte cultivat de a se controla, s-a silit întotdeauna să-și zăgăzuiască elementul demonic, care-i amenința măsura și echilibrul". La Goethe am avea deci a face cu un „demonism refulat" ce și-a aflat în ideea demonicului „un ventil romantic care asigura liniștea bătrînului înțelept". Duh al faptei, demonicul e *creatorul*, ceea ce l-ar identifica aparent cu Dumnezeu. În referirile sale ezitante, ca niște tatonări spre o definiție exactă, la care n-a ajuns însă niciodată, a demonicului, Goethe îl și identifică uneori cu dumnezeiescul. Dar tocmai aici apare, observă Blaga, distincția dintre panteismul goethean și cel spinozist. Pentru Spinoza, Natura e un Dumnezeu „impersonal, matematic, mecanic, geometric", pentru Goethe, un ansamblu, dominat de asemenea de legi, dar în care se manifestă nu numai dumnezeiescul, ci și demonicul. Demonicul, asemănător cu pronia cerească, presupune însă contradicția, arbitrariul, antinomia, aventura și hazardul, altfel spus, „demonicul e ieșirea din sine a divinității, o evadare a acesteia din ordinea logică și morală ce și-a impus-o". Evidențierea deosebirii dintre panteismul lui Spinoza și cel a lui Goethe nu este o noutate, nou e însă unghiul de vedere din care o abordează Blaga — în raport de demonic.

Mitul demonicului răzbate și în concepția istorică a lui Goethe. „Cap antiistoric", poetul era atras mai mult de „precipitările mitice-legendare" decît de „istoria aparițiilor temporale și a succesiunilor cauzale". Făurită de personalități „de format mare", ca Petru cel Mare, Fre-

deric, Napoleon — deci de „oameni demonici" — istoria e, după Goethe, „cel mai rodnic domeniu de manifestare a «demonicului»". Demonicul alege de preferință epoci tulburi, haotice, de criză și dezechilibru, ceea ce, atrage atenția Blaga, trebuie să ne inspire rezerve în legătură cu epitetul de „luminos" dat lui Goethe. Aceleași rezerve ni le trezește, adăugăm, mitul goethean al demonicului luat în ansamblu. Exterior conștientului, demonicul, subliniază Blaga, e înzestrat de Goethe cu „origine subterană", fiind localizat așadar în zonele sufletești tulburi, impenetrabile, în inconștient. „Excelent psiholog", Goethe a intuit întrucîtva psihanaliza modernă, iar unele dintre analizele sale sufletești trebuie socotite, opinează filozoful român, drept psihanalitice. Îndeosebi *Dichtung und Wahrheit* ar fi, în acest sens, o „adevărată mină de comori psihanalitice", iar importanța deosebită dată de poet *Elegiei din Marienbad* ca remediu pentru grava sa criză de depresiune sufletească, precum și explicarea excentricităților lui Byron, sau a genezei *Suferințelor tînărului Werther* ar constitui dovezi că Goethe s-a apropiat și de terapeutica psihanalitică. Lucian Blaga este de părere că „Goethe avea despre inconștient o concepție mai vastă decît a romanticilor și întrucîtva mai largă decît a psihanalizei actuale : concepția goetheană le cuprinde pe amîndouă, cea dintîi în întregime, a doua în stadiu embrionar".

În ceea ce privește arta, demonicul ar fi acel imponderabil în poezie, pentru care critica artistică din secolul al XVIII-lea, emancipată de raționalismul clasicismului, n-a găsit un termen, limitîndu-se a vorbi despre un *nescio quid*. Și în acest caz Goethe are „meritul de a fi găsit o expresie mitică pentru un lucru în pragul căruia alții s-au oprit cu o nedumerire deconcertantă". În teoria geniului, Goethe a văzut tot atît de adînc, nu la fel de precis, dar mai larg decît Kant, prin aceea că „nu mărginește geniul la artă, ci îi îngăduie orice domeniu spiritual sau practic". Punînd accentul pe creație, Goethe întrevede în orice geniu prezența demonicului. Însă demonicul — existent și în lumea minerală sau animală, ca și la oameni obișnuiți — nu e identic cu geniul. Așadar, demonicul goethean e o noțiune mai largă decît ge-

niul. În sfîrșit, în filozofia culturii, demonicul reprezintă izvorul elementelor iraționale din orice cultură.

Studiul *Daimonion* este completat cu o *Încercare de sistematizare* și un capitol despre *Demonicul în filozofia contemporană*, adăugat de Blaga cu intenția evidentă de a sublinia originalitatea și noutatea întreprinderii sale. Originalitatea apare ca incontestabilă, nu însă și noutatea, deoarece o parte dintre lucrările cu aceeași temă, pe care le citează și comentează (printre care ale lui Karl Jaspers și H. Keyserling) sînt anterioare studiului său. Ne referim la noutatea pe planul exegezei goetheene internaționale. În planul culturii românești, noutatea este absolută. Pentru prima dată, un român smulgea cu o mișcare energică și masca senină a olimpianului, și pe aceea înlăcrimată a romanticului sentimental, pentru a surprinde privirea scrutătoare și înfiorată a gînditorului, întoarsă spre tainele naturii și ale ființei omenești, spre zonele abisale ale sufletului. Tînărul filozof, nu numai preocupat teoretic de problemele cunoașterii, ci și trăind cu intensitate drama omului modern bîntuit de neliniști și de întrebări fără răspuns, îl aducea pe Goethe în actualitate, căutînd înțelesuri și soluții în intuițiile și tatonările geniului, care a anticipat în demonia sa și preocupări ce aveau să se impună mai tîrziu spiritelor speculative.

Rezervele pe care le-am făcut în legătură cu soliditatea argumentării din *Fenomenul originar* nu micșorează nici valoarea, nici importanța lucrării. Valoarea rezidă în competența și ascuțimea cu care Blaga analizează atît metoda lui Goethe, cît și concepțiile celor pe care îi consideră ca tributari acesteia. Capitolele lucrării se constituie în adevărate mici monografii, clare și perfect documentate. Importanța studiului este însă mult mai mare, și anume de ordin subiectiv. Însuși zelul pus în demonstrarea filiațiilor dovedește că Lucian Blaga era mai preocupat să se convingă pe sine de utilitatea unei metode, decît să-i informeze pe alții despre aceasta. Același lucru se poate spune și despre *Daimonion*. Desigur, cele două lucrări nu sînt simple fișe de lucru. Nu sînt însă nici capitole, să zicem, ale unei istorii a filozofiei moderne, sau ale unei monografii despre Goethe. Sînt, în

sensul cel mai propriu, prefigurări, tatonări, etape spre sistemul filozofic blagian.

Lucrul acesta n-a putut fi înțeles la apariția volumelor. Poate că, la vremea respectivă, nici autorul lor nu le-ar fi denumit simple prefigurări, chiar dacă în forul său lăuntric își va fi dat totuși seama de rațiunea în viitor a întreprinderii.

Cele cîteva recenzii asupra studiilor la care ne referim sînt neutre, cînd le întîmpină convențional-publicistic[1], și negative sau de-a dreptul indignate, cînd le supun unui examen critic. În recenzia, citată, din *Viața românească*, Mihai Ralea contestă încadrarea *fenomenului originar* în filozofia vieții, deoarece „intuiția ne învață că viața e o perpetuă creație, o continuă succesiune de forme inedite", „în vreme ce «fenomenul originar» înseamnă o regularitate, o lege". „Cum e compatibilă atunci — se întreabă recenzentul — o asemenea stabilitate cu elanul vital, veșnic creator, veșnic original? Iată o întrebare, care se pare că nu-l stînjenește pe dl. Blaga." De fapt, Blaga stăruise tocmai asupra dinamicii „fenomenului originar", ce-i drept un pol fix ipotetic, dar în sensul în care e așa ceva și germenele, sămînța, un punct de pornire a unui lanț nesfîrșit de transformări înnoitoare. Dezacordul lui Ralea se referă în principal la perspectiva intuiționistă din care este examinată metoda lui Goethe, metodă care, îndepărtîndu-se de „orice raționalism", se îndepărtează de „scopul și procedeele științei".

Dacă poetul Blaga a fost întîmpinat la debutul său cu înțelegere admirativă de un ardelean — l-am numit pe Sextil Pușcariu — filozoful Blaga s-a ciocnit de adversitatea neînduplecată tot a unui ardelean. După apariția volumului *Daimonion*, C. Bogdan-Duică s-a năpus-

---

[1] Cf., între altele, recenzia lui Petre I. Ghiață, în *Mișcarea literară*, nr. 38—39, 1—8 august 1925, p. 3. Din *Rampa* (nr. 4099, 13 septembrie 1931, p. 4) aflăm că volumul *Daimonion* a suscitat interes în Germania. Într-o recenzie publicată de *Hamburger Fremdeblatt* se relevă în contribuția românească despre Goethe „noi și originale puncte de vedere", precum și „temeinica cunoaștere a materiei", subliniindu-se că „Expunerea vie și fără prejudecată mărturisește despre o personalitate care — din altă cultură — a asimilat profund ființa lui Goethe".

tit asupra tînărului filozof într-o suită de douăsprezece articole, publicate pe parcursul a vreo două săptămîni, sub titlul generic *Literatura fără rost* și subtitlul „Fireşte de Lucian Blaga“.[1] Cu o violență de limbaj extremă, Blaga este învinuit de tot ceea ce poate compromite un autor: confuzie teoretică, superficialitate, insuficiență a documentării, reproducere a ideilor altora fără trimiterea bibliografică necesară, prezumție etc. Din întreg rechizitoriul nu interesează nici fiecare dintre aceste acuzații în parte, nici părerile lui Bogdan-Duică asupra problemelor în discuție, nici interpretarea lucrărilor comentate de Blaga, ci motivul vehemenței.

Iritarea profesorului clujean este determinată în fond de aceeași constatare pe care o face și Mihai Ralea, însă în termeni urbani, și anume că Lucian Blaga este „înclinat prin afinitate către misticism“. Lui Bogdan-Duică, această înclinație i se pare periculoasă și condamnabilă. „Simpatiile d-lui Lb. merg însă, spre mit — scrie el —, spre satisfacțiuni de închipuiri a ce «e și nu e»; spre nesigur; spre ce se ivește din multă fantezie și foarte puțină judecată (...) A vorbi simpatetic despre astfel de pretinse «sisteme» este o greșeală de educație națională, pe care d-l Lb. o comite.“ Ca educator, deci, profesorul condamnă „scrierile pseudoștiințifice“ ale lui Blaga, pentru că extind obscurantismul „care-ncearcă să mai plutească încă deasupra Ardealului, ca niște nouri negri plutitori deasupra munților a căror zăpadă albă o dorim sclipind în soare“. Bogdan-Duică nu polemizează cu Blaga, pentru a lua apărarea lui Goethe. Dimpotrivă, el ține să adauge că poetul a primit o educație mistică în familie, că bunicul său se credea prooroc, că mama era superstițioasă, că el însuși credea în superstiții. De aici a izvorît ideea goetheană a demonicului, dar pe Goethe „nu pentru astfel de lucruri îl cinstim“, căci dacă o facem „înseamnează a cugeta subuman“. Datoria unui comentariu asupra demonicului ar fi să arate *„că văzul mistic, fie și goethean, nu are nici un drept la simpatia*

---

[1] Cele douăsprezece articole au apărut în ziarul clujean *Națiunea*, nr. 67—81 (cu excepția nr. 70, 77, 78), între 25 martie și 12 aprilie 1931, p. 1—2.

*celor ce cugetă logic*, legat și determinați numai de experiența *reală*, interpretată în fel realist".

Oricît de nepotrivit pentru o polemică filozofică ni s-ar părea tonul articolelor lui Bogdan-Duică, nu se poate contesta valoarea de document a acestor articole. Iată deci că și îndată după primul război mondial o analiză competentă și obiectivă a elementelor mai tulburi din gîndirea lui Goethe este în România o întreprindere dezavuată, privită ca o manifestare în contradicție cu nevoile spirituale ale cititorilor. Neconcordanța dintre substanța gîndirii sale și starea de spirit generală din acea vreme a fost resimțită și de Blaga, însuși, cum mărturisește în *Hronicul și cîntecul vîrstelor* (p. 234). „Față de atmosfera generală de entuziasm, ce înconjura cu o luminoasă aură împlinirea visului de unire națională, aveam modestia de a recunoaște că «poezia» și «cugetările» mele *(Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu. n. n.)* nu aduceau nimic, dar absolut nimic în legătură cu realitățile istorice palpabile, sau în legătură cu izbînzile concrete ale destinului nostru politic, la care luam parte cu toată căldura și puritatea tinereții. Poeziile și cugetările mele ar fi putut deci să pară cu totul străine de aspirațiile inerente peisajului spiritual." Așa a considerat Bogdan-Duică — deși ceva mai tîrziu — cele două cărți de filozofie ale tînărului ardelean, aflat, în treacăt fie spus, într-o situație oarecum similară cu aceea a lui Goethe, dezavuat și el pentru lipsa de consonanță cu elanurile conaționalilor săi în momente istorice importante.

În România reîntregită persistă un avînt ce-l amintește pe cel al pașoptiștilor. Dar „aluviunile romantice" se depuseseră de mult. Se poate spune că de aici reiese încă mai evident că nu romantismul a împiedicat absorbirea fenomenului Goethe în toate registrele sale. În Occident, tocmai romantismul a fost acela care a deschis calea spre o asemenea absorbire, cum are prilejul s-o spună și Blaga, atît în *Fenomenul originar*, cît și în *Daimonion*. Romantismul românesc își confirmă și sub acest aspect nota specifică.

3

Noi nu facem aici o critică a concepţiilor lui Lucian Blaga şi nici o expunere a sistemului filozofic blagian.[1] Încercăm doar să schiţăm relaţiile filozofului-poet cu maestrul pe care l-a preţuit foarte mult, fără a i se aşeza la genunchi.

Blaga este unicul scriitor român, pentru care speculaţia filozofică în sine şi fantezia poetică nu sînt exterioare una alteia, cu ocazionale puncte de tangenţă. Ca atare, el era cel mai apt să cuprindă fenomenul Goethe în toate registrele sale. Nu vom mai repeta că poetul român este filozof în cea mai deplină accepţiune, iar Goethe nu e, decît pentru a reliefa caracterul aparent paradoxal al intîlnirii lor. Blaga-filozoful abordează gîndirea lui Goethe şi culege unele sugestii din ea tocmai în punctul în care această gîndire se dovedeşte incapabilă de abstracţiuni, deci nefilozofică, în punctul în care autorul lui *Faust*, atît de înclinat (odată cu înaintarea în vîrstă) spre reflecţie, încît sfîrşeşte prin a schimba, în literatura sa, moneda de aur a imaginii pe bancnota de hîrtie a enunţului logic (chiar didactic), se declară totuşi neputincios să-şi clarifice şi să-şi explice intuiţiile. Imposibilitatea lui Goethe de a manipula abstracţiuni se datorează predominanţei simţului său vizual, în ultimă instanţă, structurii sale poetice. Ideea fără trup îi scapă printre degete, de aceea, îi dă o formă, cît de laxă, o transformă în *vedenie*, în întruchipare mitică. Pentru că e, de asemenea, poet, filozoful Blaga îşi întrupează şi el ideile. Aceasta este cea dintîi înrudire dintre gîndirea sa şi cea goetheană. Înrudire, nu împrumut. Dar Blaga creează mituri nu numai dintr-un imbold lăuntric, structural, ci şi din alte motive. Modalitatea gîndirii mitice i s-a revelat de la vîrsta impresiilor proaspete şi trainice, a copilăriei petrecute în sat (cf. *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*). Mai tîrziu, el va supune mitul unui examen conştient, iar meditaţia aceasta îl va convinge de valenţele mitului ca mijloc de cunoaştere, de înţelegere a lumii,

[1] Acest dublu oficiu îl îndeplineşte temeinica lucrare a lui Alexandru Tănase, *Lucian Blaga — filozoful poet, poetul filozof*, Editura Cartea românească, 1977.

o cunoaştere ce apropie de esenţa lucrurilor, fără a spulbera aura de mister ce le înconjoară. În articolul *Mit şi conştiinţă*, publicat cînd era încă foarte tînăr, scrie: „Mitul este un product al geniului nostru, product fără de care nu putem înţelege în lumină vie faptele experiate. Pe temeiul intuiţiei imediate, analiza şi imaginaţia noastră construiesc anumite tipuri de fenomene la care reducem datele descoperite prin observaţie sau experiment; aceste fenomene originare considerate ca feţi (progenituri, produşi, *n. n.*) ai minţii creatoare sunt miturile" *(Pagini literare*, nr. 2, 1916, p. 16). În *Daimonion*, el va sublinia şi bogăţia de sugestii oferită de „gîndul «demonicului» — una din cele mai rodnice idei ale lui Goethe: din orice punct de vedere-l priveşti, te îmbogăţeşti cu noi şi iarăşi noi sugestii" (*op. cit.*, p. 80). O sugestie este şi aceea de a afla pentru plăsmuirea mitică un nume, care trebuie să fie mai mult decît un termen sugestiv. A „afla", ca şi în cazul metaforei poetice, e, desigur, în fraza noastră, un cuvînt nepotrivit. Numele mitului se naşte odată cu el, ca şi imaginea poetică odată cu ceea ce întrupează ea. Referindu-se la plăsmuirile mitice ale lui Goethe, Blaga vorbeşte de „imaginea-sinteză", care ar fi o metaforă cu rezonanţe ample, avînd (ca şi cuvîntul) funcţia de a denumi, dar totodată şi puterea de a trezi un halo de semnificaţii, a căror detaliere analitică ar fi greu, dacă nu imposibil de dus pînă la capăt. Elocvent în această privinţă este modul ezitant — evidenţiat de Blaga în *Daimonion* — în care Goethe a încercat să lămurească — altora şi sieşi — ce înţelege prin Demon. La fel de elocvente, diversele denumiri date de Blaga Marelui Anonim. Imaginea-sinteză apelativă indică, dar şi ascunde înţelesurile.

Dacă gîndirea mitică n-a fost „împrumutată" de Blaga — în această privinţă autorul lui *Faust* oferindu-i filozofului român doar o confirmare — metoda *fenomenului originar* i-a fost revelată neîndoielnic de Goethe. El a preluat-o mai direct şi a aplicat-o mai consecvent decît oricare dintre filozofii la care încearcă s-o depisteze în studiul din 1925. Întreg sistemul său filozofic se bizuie pe această „logică a vieţii" iniţiată după opinia sa de Goethe în opoziţie cu „logica morţii", pe care ar re-

prezenta-o analiza riguroasă în spiritul științei exacte. Să nu uităm însă că Goethe și-a aplicat metoda în domeniul științelor naturale, al fizicii, iar Blaga în domeniul filozofic. A continua din acest punct căutarea unor elemente goetheene propriu-zise la Blaga ar fi o operație încă mai arbitrară decît cercetarea sa din *Fenomenul originar*, ar fi un abuz, asupra căruia sîntem indirect preveniți de prefața la *Zări și etape*, prin precizarea : „Dar nimic mai mult — decît prefigurări, tatonări, etape". Domeniul fiind altul, însă metoda aceeași, unele paralelisme pot fi totuși semnalate, fără nici o intenție de derivare. Să reamintim deci pasajul în care Lucian Blaga rezumă în studiul din 1925 concepția goetheană asupra *fenomenului originar* : „1. Calea pe care Goethe ajunge la stabilirea sau mai bine zis la plăsmuirea unui «fenomen originar» este aceea a analogiilor (...) 2. «Fenomenul originar» e o *vedenie* de natură intuitivă și nu abstractă (...) «Fenomenul originar» trebuie văzut cu ochiul interior, așa cum își vede Plato «ideile». De «fenomenele originare» trebuie să te apropii cu un sentiment de adorație. 3. În orice «fenomen originar» e activă într-un fel oarecare o polaritate (...) «fenomenele originare» sunt dinamice, ele se manifestă ritmic sau conțin chiar în structura lor elemente diverse". Pe cale intuitivă, Blaga plăsmuiește imaginea-sinteză, „vedenia" Marelui Anonim, cu atribute, într-un anume sens, de *Urphänomen*, sorginte a tuturor celor în ființă, în care se întrupează la nesfîrșit prin diferențialele divine. Procesul acesta generativ are un caracter dinamic și relevă totodată polaritatea funcției Marelui Anonim, care nu numai asigură reproducerea indirectă a creaturilor, ci și o frînează. Același proces ar fi și un fel de metamorfoză, însă cu dublu sens, spre alcătuiri superioare si spre anihilare. Prin misterul ce-l învăluie și ca imbold creator activ, în universul în care, deși rezident într-o zonă exterioară acestuia, e prezent prin emanațiile sale, Marele Anonim se apropie de divinitatea goetheană. Panteismul celor doi gînditori e înrudit prin opoziția față de panteismul spinozist. Dar divinitatea goetheană tolerează acțiunea demonicului, uneori o și implică, iar intervenția Demonului e contradictorie și arbitrară, putînd provoca deze-

chilibru și haos. În veghea sa permanentă, Marele Anonim nu îngăduie acest lucru.

Pentru a epuiza observațiile de mai sus ale lui Lucian Blaga în legătură cu *fenomenul originar*, să mai reținem constatarea sa privitoare la „adorația“ impusă de abordarea oricărui astfel de fenomen. Remarcată la Goethe, această adorație față de propriile-i plăsmuiri mitice îl stăpînește necontenit și pe el.

Asemenea paralelisme și disocieri s-ar mai putea schița. Într-un articol mai recent,[1] Ștefan Augustin Doinaș propune derivarea unui concept-viziune de mare însemnătate și foarte caracteristic blagian dintr-o plăsmuire mitică a lui Goethe. E vorba de *matricea stilistică*, în care comentatorul crede a identifica, deși „cu totul mascat și transformat“, mitul *mumelor* din *Faust*. În susținerea părerii sale, Doinaș face apel la un mare număr de interpreți ai acestui mit goethean, dar scapă din vedere tocmai interpretarea lui Blaga, care e, desigur, decisivă în cazul discutat. Din nota de subsol la traducerea lui *Faust* (E.S.P.L.A., 1955, p. 301), Doinaș citează doar prima propoziție, constatativă: „Mitul mumelor este una din cele mai minunate plăsmuiri ale lui Goethe“. În ultima propoziție a aceleiași note, Lucian Blaga ne dă și interpretarea, astfel că nu avem de ce s-o căutăm în altă parte, la el, sau la alții: „«Mumele» sînt la Goethe o expresie plastică, circumscriind prototipurile ființelor și lucrurilor, «fenomenele originare»“. Ce-i drept, precizarea nu epuizează discuția. Acceptînd totuși, ca ipoteză de lucru, identificarea — fără nici o diferențiere — a *mumelor* cu *fenomenele originare* și revenind la derivarea *matricei stilistice* din vedenia goetheană a mumelor, deducem că matricea stilistică se înseriază printre fenomenele originare. Dar chiar această încadrare ne impune constatarea că sfera conceptului *fenomen originar* este mai largă decît aceea a termenului *mume*, că, adică, dacă acestea sînt fenomene originare, nu toate fenomenele originare sînt mume. În fragmentul tradus de Ștefan Aug. Doinaș (*Faust*, partea a II-a, act. I) și alăturat ar-

---

[1] Ștefan Aug. Doinaș, *Goethe, mitul Mumelor, Blaga*, în *România literară*, nr. 17, 26 aprilie 1979, p. 20—21.

ticolului, Mefisto spune despre mume : „De loc sau timp nu sunt înconjurate". Mumele sînt, deci, lipsite de orice determinare. Dimpotrivă, matricea stilistică, despre care Blaga precizează că îl leagă pe artist „parțial, nu voit, ci fatalmente, de etnic", se situează în spațiu (v. *spațiul mioritic*) și în timp, chiar dacă acești factori determinativi, de localizare, nu aparțin propriu-zis unei realități concrete, ci universului lăuntric. Oricum, etnicitatea nu poate fi asociată în nici un fel mumelor goetheene. Mai apropiată de imaginea acestora sînt mumele din poezia lui Blaga. În *Epitaf*, poetul își închipuie moartea ca pe o coborîre, fără călăuză, pe „nebănuite trepte" spre un tainic ținut subpămîntean, unde „Mumele - sfinte — / luminile mii, / mume sub glii / îți iau în primire cuvintele. / Încă o dată te-adapă". La mume se întorc viețile stinse și de la ele acestea reintră în circuitul vital („Încă o dată te-adapă"), întocmai ca în *Faust* : „Icoane-ale vieții, mișcătoare, dar lipsite de viață, / E dat în preajma voastră să se-adune. / Ce-a fost cîndva și-avu o strălucire vie, / Acolo mișcă năzuind să țin-o veșnicie. / Și voi, puteri le-orînduiți să vie / Sub cortul zilei, sau sub bolta nopții. / Pe unele le prinde fluviul vieții, nesecat, / Pe altele magicianul îndrăzneț le ispitește..." (traducerea lui Lucian Blaga). Aceste versuri din *Faust* ne transportă parcă în ținutul de reședință al Marelui Anonim, prefigurînd geneza perpetuă, acel proces neîntrerupt de întrupare și reîntoarcere spre sorginți a diferențialelor divine.

Revenind la articolul lui Ștefan Aug. Doinaș, ar mai fi de spus că abținerea lui Blaga (cu excepția amintitei note) de la orice comentariu asupra mitului mumelor[1] nu poate fi un argument în plus pentru confirmarea împrumutului, după cum faptul că filozoful român a comentat pe larg alte plăsmuiri mitice goetheene nu poate fi o dovadă că tocmai pe acelea le simțea mai străine.

În profilarea a ceea ce avea să numească *matrice stilistică* și chiar în limpezirea sensului în care aceasta implică elementul etnic, Lucian Blaga a avut în vedere, se poate deduce, o altă plăsmuire goetheană, și anume „cuvîntul-sinteză" — cum îi spune — *Weltliteratur*.

[1] Lucian Blaga s-a mai ocupat de *mume* ca figuri mitice și în articolul *Getica* (în vol. *Izvoade*, Editura Minerva, 1972).

Scurtul eseu dedicat acestui concept, la sfîrșitul perioadei prefigurărilor și tatonărilor sale, este în această privință revelator.[1] Cu deprinderea sa de a dezghioca cele mai fine nuanțe din semnificația cuvintelor[2], Blaga definește foarte exact înțelesul cuvîntului german pus în circulație de Goethe, arătînd că expresia corespunzătoare folosită de noi — „literatură universală“ — este lipsită de „nuanța de calitate și de valoare, de organic și de esențial“ existentă în cuvîntul-sinteză german „cu un subtil accent psihologic pe *Welt* și nu pe *Literatur*“. Goethe n-a fost întîmplător inventatorul conceptului, spre care l-a dus fără îndoială mișcarea de idei a secolului, dar și „felul său de a fi“, mai exact, receptivitatea față de pitorescul vieții și aversiunea împotriva platitudinilor raționaliste. În modul propriu în care a înțeles universalismul în cultură, autorul lui *Faust* s-a detașat de raționaliști prin aceea că „nici un moment n-a uitat, bunăoară, *particularismul* diverselor literaturi în cari fusese încă din tinerețe introdus de Herder“. Acest particularism e dat de elementul etnic. „La Goethe — precizează în continuare Blaga — etnicul nu mai e fatalitatea rigidă, de care nu poți scăpa, ci fiziologie organică, structură plastică ce îngăduie creșteri și schimbări“. De la această „structură plastică“ pînă la „matricea stilistică“ nu mai e decît un pas, și poate nici atît. Pentru Goethe — mai adaugă Blaga — „*Weltliteratur* este un complex de unități vii care se înrîuresc și se

---

[1] Eseul *Weltliteratur*, publicat de Blaga în *Ecoul*, nr. 15—16, 26 ianuarie 1931, este reprodus în *Secolul XX*, nr. 7, 1973, p. 8—11, cu comentarii de Geo Șerban (*Metodă vie*, p. 11—12), Edgar Papu (*Plecînd de la Goethe și Blaga*, p. 13—14), Ovid S. Crohmălniceanu (*Osmoze organice*, p. 15), Mariana Șora (*Marginalii*, p. 16—17).

[2] În *Fenomenul originar*, aceeași nevoie de precizie îi prilejuiește lui Blaga disecarea semantică a altui cuvînt din lexicul goethean : *Gestalt* : „În graiul nostru, dealtfel așa de bogat, nu avem nici un cuvînt care să istovească originalul nemțesc. *Gestalt* înseamnă formă, figură, configurație, dar nu e o noțiune așa de abstractă ca acestea. *Gestalt* e mai intuitiv și înseamnă mai mult figură sau formă *plastică, mișcătoare, plină de viață*. Cuvintele noastre formă, figură, configurație au un înțeles prea rigid, prea generalizat, ca să poată reda întocmai sensul celui german“ (*Zări și etape*, p. 152).

asimilează rodnic crescînd una prin cealaltă, un complex din care țîșnesc înălțimi ce reprezintă esențialul diverselor unități și valori în cari particularul coincide cu universalul într-un nobil echilibru". Factorii diferențiali, „esențialul diverselor unități", în care se întrevede etnicul, nu constituie deci bariere în calea asimilării reciproce și a unei sinteze. Considerațiile lui Blaga privitoare la conceptul goethean de *Weltliteratur* sînt elocvente pentru lărgimea orizontului său și pentru divergența față de orientările etniciste refractare contactului fertil cu alte culturi.

Afinitățile dintre gîndirea lui Goethe și filozofia lui Lucian Blaga au fost menționate în mai toate studiile despre opera poetului și filozofului, fără detalierile mai concrete schițate de noi aici.[1] Ne-am întrebat de ce, în studiul citat, Alexandru Tănase, deși rezumă cele două lucrări despre Goethe, nu se referă altminteri la vreun paralelism Blaga-Goethe. Presupunem că faptul se datorează aceluiași motiv ce ne-a reținut și pe noi, care avem alte obligații, de la dezvoltări : construcția filozofică blagiană poartă o pecete atît de personală, încît stăruința asupra unor izvoare ar putea crea impresia falsă a unei dependențe de modele. În această ordine de idei ne raliem părerii lui George Gană, după care Lucian Blaga „preia ceea ce ar fi putut imagina el însuși".

4

Spuneam mai sus că filozofia lui Lucian Blaga nu poate fi calificată ca goetheană, orientarea ei fiind în fond divergentă față de gîndirea lui Goethe. Divergența

[1] Cel mai categoric în afirmarea înrîuririlor goetheene în creația filozofică și poetică a lui Blaga este Mircea Vaida, în capitolul *Goethe larul,* din volumul *Lucian Blaga, Afinități și izvoare,* Editura Minerva, București, 1976. Incidental, relația Blaga — Goethe este atinsă și de Mariana Șora în capitolul *Metaforă și gîndire mitică,* din studiul *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga,* Editura Minerva, 1970. Diverse aspecte ale aceleiași relații cu referiri concrete la poezia și proza lui Blaga, în excelentul volum al lui George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga,* Editura Minerva, București, 1976.

cd. 4119 cl. 20

iese la iveală dacă avem în vedere însuşi ţelul speculaţiilor celor doi gînditori. Nu numai în teoria sa despre fenomenul originar, în general în preocupările sale din domeniul ştiinţelor, ci şi în încercările de a preciza sensul şi rolul demonicului, Goethe este animat de o dorinţă vie de a cunoaşte realitatea înconjurătoare, privită ca un ansamblu de fenomene cu o existenţă concretă şi independentă — natura, fiinţa umană. Efortul său se orientează spre descifrarea tainelor. El îşi exprimă dezacordul faţă de metoda matematică-newtoniană (în teoria culorilor), dar nu faţă de ştiinţa ca atare şi chiar faţă de procedee specifice acesteia (observaţie, experiment). În ce măsură se interesa de progresele în ştiinţă, reiese şi din valorificarea în literatură a unei teorii ştiinţifice. Ne referim la romanul *Afinităţile elective* (în care transferul unei observaţii din domeniul ştiinţelor exacte în cel spiritual e, ca să zicem aşa, „blagian"). Se ştie, de asemenea, că poetul colecţiona roci, sau că a descoperit osul intermaxilar la om, făcîndu-i de ruşine pe specialiştii care considerau absenţa acestui os ca o deosebire esenţială dintre om şi animal. Omul de ştiinţă Goethe a avut şi succese, nu numai eşecuri! Empirismul, naivitatea sa sînt altceva decît negarea ştiinţei. Blaga, însă, priveşte ştiinţa cu absolută neîncredere. „Puţini — scrie el încă în placheta sa de debut — vor mai avea atîta îndrăzneală să ne spună că ştiinţa e chemată să cucerească realitatea : se pare că însăşi fiinţa lucrurilor îi este inaccesibilă" (*Pietre pentru templul meu*, ed. cit., p. 17). În esenţa ei idealistă (cu nuanţări agnostice), concepţia lui Blaga opune realităţii concrete o altă lume, recreată, o lume a miturilor.

„Titanul" Goethe, chiar în răzvrătirea sa juvenilă, sub chipul lui Prometeu sau al lui Werther, se arată a fi un adorator al naturii, cu întruchipările ei palpabile cele mai mărunte. Mai apoi, zbuciumul dramatic al lui Faust, de la începutul tragediei, este declanşat de constatarea limitelor cunoaşterii omeneşti, limite subliniate şi de Blaga, dar la Faust—Goethe constatarea respectivă presupune existenţa unui obiect al cunoaşterii, a unei realităţi exterioare spiritului omenesc. Acelaşi Faust, dacă ar fi devenit erou al lui Blaga, s-ar fi salvat

nu acceptînd un pact ce-i deschide calea spre experimentările cele mai diverse, ci creîndu-și o lume a sa, cum și-a creat-o filozoful român. În cele din urmă, Faust se mîntuiește tocmai în cadrul unei realități, care e și geografică și socială, și anume prin faptă, prin acțiune, prin intervenția transformatoare asupra realității date. Spiritul faustic este investigator. Filozoful Blaga, dimpotrivă, declară : „Voim să existe incognoscibilul“, iar poetul Blaga : „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii“. „Omul — mai spune filozoful-poet — trebuie să fie creator, de aceea să renunțe cu bucurie la cunoașterea absolutului.“ A *crea* pentru Blaga înseamnă a proiecta (nu a descifra !) „în misterul lumii un înțeles, un rost și valori care izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și duhului meu“ (*Pietre pentru templul meu*, ed. cit., p. 79—80). Goethe nu s-a substituit Creatorului și a ținut să traseze „limitele umanității“ (*Grenzen der Menschheit*) : „Căci, vezi, cu zeii / Să nu se pună / Omul, nici unul, / Sus de se-naltă, / De-atinge / Steaua cu fruntea sa, / Nicăieri (atunci) talpa-i / Nu află reazăm, / Cu el se joacă / Nouri și vînturi“ (traducere de Ion Pillat). În accepția lui Goethe, omul e creator prin *faptă*, cum atrage atenția Blaga însuși în *Daimonion* și cum se vede din *Faust*. Fapta omului, legat pentru Goethe de teluric, e posibilă numai datorită acestei legături, astfel încît nu ne surprinde cînd îl auzim pe poetul român rostind „fiu al faptei nu sunt“, într-o atitudine extatică și neînțeles de semeni, dar înțeles de „șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși / spre-nțelepciunea de dincolo“.

Lucian Blaga nu e goethean — și nu putea fi — nici în poezia sa. Afirmația lui George Gană că „goetheană la Blaga este venerația față de natură“ nu se susține, deoarece ar lăsa să se înțeleagă că Blaga are aceeași atitudine de „supunere“ față de realitatea naturii existente, pe care însuși Gană o constată la Goethe și o neagă la poetul român (cf. *op. cit.*, p. 221—222). Venerația, supunerea față de natură, în genere față de universul înconjurător, concret, etern și organizat, explică și calmul goethean, ca și disponibilitatea de a gusta din plin bucuriile vieții. În lumea sa imaginară, Blaga e bîntuit de

nelinişti şi de tristeţi metafizice. Tot în atitudinea diferită față de realitate se află și una din explicațiile motivului pentru care poezia lui Goethe este incomparabil mai plastică (descriptivă) decît aceea a lui Blaga. „Conștiința și sensibilitatea tragică, modernă" îl situează în genere pe poetul român departe de Goethe. Dacă el nu s-a desolidarizat declarativ niciodată de Goethe, ca alți expresioniști, cauzele, asupra cărora nici nu e nevoie să ne mai oprim, se găsesc în afara domeniului poeziei.

Cele cîteva împrumuturi de la Goethe din unele versuri ale lui Lucian Blaga sînt simple motive și simboluri, adaptate unei viziuni proprii. Dacă pentru Faust coborîrea în imperiul mumelor e o expediție, nu scutită de fior, în căutarea frumuseții perfecte a Elenei reîntrupate, pentru autorul *Epitafului* e o adîncire în moarte. Un „împrumut" din *Die Metamorphose der Pflanzen*, formulat altminteri foarte vag, vede George Gană în *Mirabila sămînță* și în *Cîntecul focului*. În cea de-a doua poezie, metafora din regnul vegetal nu are nimic comun cu poemul lui Goethe. În prima poezie s-ar identifica „asemănări formale (ritm, forma adresată)", care „n-ar face decît să pună în relief originalitatea poemului lui Blaga și a viziunii sale generale, care o explică" (*op. cit.*, p. 215). Originalitatea poemului *Mirabila sămînță* stă mai presus de orice îndoială. Ritmul i s-a impus desigur lui Blaga independent de poemul lui Goethe, ca și forma de adresare. Poetul român se adresează celei dragi dintr-un simțămînt de dulce intimitate, la începutul unei confesiuni ce-și amplifică ecourile spre acordurile solemne ale unei ode închinate puterii germinative. În poemul didactic *Metamorfoza plantelor*, aceeași formă de adresare e doar un artificiu poetic, un mijloc pur formal (fără vibrația emotivă de la Blaga) menit să „poetizeze" expunerea teoriei despre metamorfoză în lumea vegetală. Doar versurile goetheene : „Simplu dormea în semințe puterea ; un model de început / Zăcea, închisă în sine, aplecat spre înveliș, / Foaie și rădăcină și germene, doar pe jumătate formate și fără culoare" și-ar afla întrucîtva o paralelă în versurile din *Mirabila sămînță* : „Am văzut nu o dată sămînța mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri" etc. În poemul lui Blaga, sensul simbolului e

însă mai apropiat de cel ce se desprinde dintr-un pasaj al primului monolog rostit de Faust: „Lăuntric să cunosc prin ce se ține universul, / Să văd puterile. Semințele a toate să le știu..." „Mirabila sămînță" ar fi deci mai curînd o nouă metaforă pentru „fenomenul originar".

Un alt simbol, o plăsmuire mitică împrumutată cu certitudine din *Faust* este Spiritul pămîntului din „viziunea apocaliptică" *Pustnicul* (în *Pașii profetului*, Editura Institutului de arte grafice „Ardealul", Cluj, 1921). Întreaga „viziune" are aspectul unui fragment faustian prin construcția din dialoguri și scene ca într-o dramă, ca și prin tiparul personajelor: Lucifer (ca în *Prologul în cer*, înainte de a lua chipul lui Mefisto), Spiritul pustnicului, Osîndiții, Corul celor buni (cf. Corul băieților fericiți din *Faust*). Chiar sonoritatea versurilor o evocă pe aceea din tragedia lui Goethe, dar faustianismul micului episod alegoric rămîne pur formal.

Cu Lucian Blaga ne vom reîntîlni în ultimul capitol al lucrării noastre, ca traducător din Goethe și ca autor al autobiografiei *Hronicul și cîntecul vîrstelor*.

## ANUL COMEMORATIV 1932 ȘI URMĂTORII

### 1

De la Berna, unde era atașat cultural al României, Lucian Blaga trimite la Cluj cîteva rînduri, datate 8 octombrie 1930, care apar „în loc de prefață“ în fruntea volumului *Daimonion* : „La 22 martie 1932 se împlinesc o sută de ani de la moartea lui J. W. v. Goethe. Lucrarea de față, în afară de interesul filozofic ce l-ar putea stîrni, am voi să fie socotită ca un întîi omagiu românesc adus amintirei aceluia care ca poet și gînditor reprezintă ca nimenea altul spiritul european, acel spirit european căruia unii îi proorocesc sfîrșitul și alții o nouă înălțare. Admiratorii din toate țările ai lui Goethe (și cine nu vrea să fie printre ei ?) pregătesc o pomenire fără pereche. Am dori ca această foaie să amintească intelectualității românești că și ea are datoria să participe cît mai felurit și mai util pentru noi înșine la aniversarea de care ne desparte încă puțin timp.“

Comemorarea centenarului Goethe, pregătită în Europa cu cîțiva ani înainte, a fost într-adevăr o pomenire fără pereche, iar intelectualitatea românească a participat la ea prin manifestări diverse și utile pentru cultura noastră. Nici astăzi, cînd sărbătoririle de acest fel sînt programate și recomandate de foruri internaționale, omagierea unui scriitor nu cunoaște pe plan mondial amploarea aceleia din 1932. Din ceea ce a consemnat atunci presa românească nu putem desprinde decît cîteva informații, suficiente totuși pentru a jalona extensiunea și varietatea manifestărilor. În Germania, unde „anul Goethe“ este preludat și marcat de o intensă activitate publicistică și editorială (volume de opere și studii), progra-

mul comemorării propriu-zise înscrie organizarea unor „săptămîni festive“, a numeroase ședințe solemne și conferințe, la care participă și oameni de cultură din alte țări de limbă germană (Austria, Elveția), spectacole cu opere dramatice ale lui Goethe, expoziții dedicate poetului, pelerinaje la mormîntul acestuia și adunări în jurul monumentelor lui, conferirea unor premii Goethe și a unei medalii comemorative de argint, creată de președintele republicii. Printre cei distinși cu această medalie : Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Ricarda Huch, Ina Seidel, Georg Lukács. Se înființează noi institute și societăți „Goethe“, precum și o instituție utopică : școala „Wilhelm Meister“, care urma să funcționeze, începînd din primăvara anului 1933, la Frankfurt pe Main, pe baza principiilor pedagogice din romanul olimpianului. Probabil că actul de ctitorie a rămas uitat în arhiva inițiatorilor, fiindcă, la numai o lună de la încheierea anului Goethe, Germania se va afla sub o nouă conducere politică, preocupată de orientarea tineretului pe o cale opusă aceleia prescrise de bătrînul înțelept din Weimar. Un document de o dramatică elocvență din acest timp este apelul la unitate și armonie în amintirea lui Goethe, apel ce poartă semnăturile președintelui și a cancelarului țării, precum și ale unor scriitori fruntași — din nou, Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Ricarda Huch etc. Apel zadarnic. Cutia Pandorei fusese deschisă, oamenilor nu le mai rămăsese decît speranța. În agitația zgomotoasă a cămășilor brune, care revendicau puterea cu o insolență mereu mai agresivă, cultura europeană mai avea doar un răgaz de cîteva luni, pentru a cinsti solidar pe unul dintre larii ei... La tîrgul internațional din Leipzig, steagurile țărilor participante fluturä deocamdată amical, căci pînă și tîrgul acesta, deși fără contingențe culturale, este pus sub oblăduirea spirituală a poetului.

Din Roma, Londra, Moscova și Constantinopol, din Iugoslavia și alte țări, informațiile publicate de presa noastră sînt precare, dar tot lasă să se întrevadă că nicăieri comemorarea n-a fost ignorată. Cel mai mare răsunet, după Germania, comemorarea l-a avut în Franța. La abia ceva mai mult de un deceniu de la sfîrșitul războiului, în marea țară de dincolo de Rin sărbătorirea lui

Goethe pare a fi stins orice ranchiună. Autorul lui *Faust* este celebrat ca o figură ilustră din propriul panteon. Ziarele româneşti semnalează apariţia în franceză a unei duzini de volume dedicate poetului. Toate universităţile franceze anunţă cicluri de conferinţe, Biblioteca naţională deschide o expoziţie de portrete şi decoruri, asociaţii studenţeşti întreprind călătorii prin oraşele unde a locuit Goethe. Manifestările oficiale sînt patronate de un comitet în frunte cu marcantul om politic Paul Painlevé, ca preşedinte, şi Paul Valéry, ca vicepreşedinte. Cel din urmă rosteşte cuvîntarea omagială la şedinţa solemnă de la Sorbona, unde contesa de Noailles recită un poem scris anume. La Odéon se reprezintă *Clavigo*. Presa citează declaraţia lui André Gide : „Fără îndoială sînt îndatorat lui Goethe mai mult decît oricărui altuia ; poate mai mult decît tuturor celorlalţi la un loc". *La Nouvelle Revue Française* închină maestrului german un număr special de 300 de pagini, la care colaborează autori de pe ambele maluri ale Rinului. Consemnînd apariţia acestui număr, într-un moment cînd marile puteri rediscutau problema consolidării păcii, Mihail Sebastian salută colaborarea franco-germană sub tutela spirituală a lui Goethe ca pe un fapt de „mult mai mare importanţă decît toate planurile Young şi Hoover din lume", adăugînd că „într-o politică de rea-voinţă, timidă în realizări, îndrăzneaţă în formule, încurcată în prejudecăţi şi platitudini, aceste 300 de pagini de efort intelectual reunit este o cărămidă pusă la temelia unei edificiu internaţional, care nu există astăzi, dar poate exista cîndva". Era un gest de prietenie încurajator — „peste articolele pătimaşe de fiecare zi ale *Acţiunii franceze*, peste întrunirile cu bere şi cu jurăminte ale lui Adolf Hitler, peste toate zvonurile alarmante şi alarmiste"[1].

În 1932, popoarele lumii şi oamenii de cultură îngrijoraţi de viitorul cel mai apropiat celebrează în Goethe un simbol al înfrăţirii umane, iar în opera lui, una din acele valori perene ce sporesc încrederea oamenilor în forţele lor creatoare şi în posibilitatea de a se salva

---

[1] m. sb., *Despre Goethe şi planul Young*, în *Cuvîntul*, nr. 2475, 12 martie 1932, p. 1.

din marasm. Nici nu se poate explica altfel adeziunea atît de largă la sărbătorirea unui poet, într-unul dintre momentele cele mai neprielnice pentru poezie. „...Prezența lui Goethe — scrie profesorul clujean Ion Breazu — e mai vie astăzi și din pricina crizei în care ne zbatem, ca niciodată. În această universală clătinare de valori, a contempla exemplul vieții și operei lui Goethe e o adevărată reconfortare sufletească. În lumea creată de uriașul de la Weimar simțim că pășim pe pămînt sigur... A sărbători pe Goethe însemnează să te închini celei mai bune părți din tine însuți.[1]

Dacă aniversarea din 1899 a trecut în România aproape neluată în seamă, centenarul din 1932, anticipat de volumele cu intenție omagială ale lui Lucian Blaga, I. E. Torouțiu și Ion Gherghel, animă viața culturală de pe întreg întinsul țării. Participarea instituțiilor culturale, a revistelor literare și a ziarelor politice este aproape unanimă. Alături de specialiștii în germanistică, mai toți scriitorii și criticii literari de oarecare însemnătate, dar și naturaliști, medici, critici de artă, ziariști țin să publice fie și cîteva rînduri de omagiere. Seria manifestărilor este inaugurată de societatea Poesis, cu un ciclu de cinci conferințe rostite în sala Fundației Carol între 27 ianuarie și 24 februarie. De fiecare dată, sala este „arhiplină", asistă un „public numeros de nu mai încăpea în sală"[2]. De un deosebit succes se bucură și conferința *Poezia lirică a lui Goethe* ținută de Ion Pillat în cadrul Universității libere, la 21 martie. În după-amiaza zilei de 23 martie, la Ateneul Român are loc sub auspiciile Universității din București o festivitate oficială, la care vorbește Simion C. Mîndrescu, șeful catedrei de limba și literatura germană de la această universitate. Orchestra Radio interpretează uvertura *Egmont* de Beethoven, iar cîntărețele Rosel Baumann-Rădulescu și Octavia Lupu-Morariu, lieduri de Beethoven, Schubert și Hugo Wolf pe versuri de Goethe. În seara aceleiași zile, Tea-

[1] Ion Breazu, *Ion Gherghel, „Goethe în literatura română"*, în *Țara Bîrsei*, nr. 2, mai-iunie 1932, p. 279.

[2] Informații despre manifestările din București, în *Viitorul*, 28 ianuarie, 5 și 9 februarie, 17, 23, 30 martie, *Dimineața*, 23 și 24 martie, *Cuvîntul*, 23, 24 martie.

trul național din București organizează un festival de gală, cu concursul Societății scriitorilor români și al Societății autorilor dramatici. Participă, ca și la Ateneu, suveranul, guvernul și corpul diplomatic. Vorbește președintele consiliului de miniștri — N. Iorga. Actorul Ion Manolescu recită *Elegia din Marienbad*, iar basul George Folescu interpretează lieduri de Schubert pe versuri de Goethe. Programul este completat cu actul I din *Faust* (Gounod) și uvertura *Egmont* de Beethoven (Filarmonica). Tot primul ministru N. Iorga ține o conferință la radio și expune comunicarea omagială la ședința solemnă a Academiei Române din ziua de 25 martie. Deschizînd ședința, în prezența personalului legației germane, președintele Academiei, Ion Bianu, spune, între altele: „Această Academie — reprezentînd neamul românesc — aduce marelui fiu al nației germane, luminător al omenirii, închinarea și mărirea prin cuvîntul întîiului reprezentant al culturii românești din zilele noastre, colegul N. Iorga".

Alte manifestări la București: un ciclu de expuneri comemorative ale Societății Prietenii istoriei literare, conferința la Fundație a dr. Erich H. Müller, directorul muzical al Institutului din Dresda, cu tema *Goethe și muzica*, ședința Societății de istoria medicinii, a Societății institutorilor etc. La Cluj, Liviu Rusu ține un ciclu de cinci conferințe, pe care le va publica în volum; Ion Breazu vorbește la Universitatea din localitate despre romanele lui Goethe. La Iași, Facultatea de litere patronează o serie de trei conferințe expuse de profesorul Traian Bratu. La Cernăuți, aula Universității găzduiește două conferințe ale profesorului Victor Morariu, iar sala Societății muzicale, un festival cu un program atractiv: Prolog de F. Lang, uvertura *Egmont*, lieduri, *Călătorie în Harz iarna* de Brahms, recitări (*Cîntecul duhurilor deasupra apelor, Zeul și baiadera*). Tot Victor Morariu ține o conferință (*Goethe în literatura română*) la Deutscher Kulturverein für die Bukovina. Sașii din Transilvania și din alte regiuni ale țării îl sărbătoresc pe Goethe prin manifestări proprii, ca și prin multe „mixte", adică realizate în comun cu românii. O „săptămînă Goethe" la radio, șezători în școli și alte acțiuni din dis-

poziție oficială sau din inițiative particulare întregesc paleta sărbătoririi.

Publicații importante din București și din alte centre dedică poetului numere speciale : *Adevărul literar și artistic* (nr. 590, 27 martie), *România literară* (nr. 5, 19 martie), *Gîndirea* (nr. 3, martie), *Convorbiri literare* (martie - aprilie), *Dimineața* (nr. 9067, 23 martie), *Adevărul* (23 martie), *Cuvîntul* (nr. 2486, 23 martie), *Klingsor* (Brașov, caietul 3, martie), *Czernowitzer Allgemeine Zeitung* (nr. 8108, 22 martie) etc. Aceleași periodice și multe altele (*Viața românească, Viitorul, Patria, Neamul românesc pentru popor, Junimea literară, Boabe de grîu, Societatea de mîine, Făt-Frumos* etc.) publică diverse materiale și traduceri în mai multe numere din jurul datei centenarului, ca și mai tîrziu. Cu data centenarului, Societatea germaniștilor români de pe lîngă Universitatea din București scoate primul număr din *Revista germaniștilor români*, un tom de peste o sută de pagini, dedicat în exclusivitate biografiei și operei lui Goethe, ca și numărul 2 din iunie același an.

La invitația guvernului german, profesorul Traian Bratu de la Universitatea din Iași este delegat să reprezinte România la „săptămîna Goethe" din Weimar. Printre participanții la un simpozion organizat la Frankfurt pe Main, alături de Thomas Mann, Paul Valéry, Henri Focillon, Karel Čapek, se află și istoricul de artă român G. Oprescu.[1] Revista *Der Weltspiegel* publică omagiul ministrului României la Berlin, alături de ale altor ambasadori. Asociația artiștilor grafici germani solicită confraților români să expedieze pentru expoziția Goethe" de la Leipzig un triplu material : traduceri din opera poetului, cea mai frumoasă pagină dintr-o asemenea tălmăcire și compoziții destinate unei ediții *Faust*. Graficienii români, cam nepregătiți, nu pot trimite decît volumul *Goethe. Versuri în românește* cu prilejul a o sută de ani de la moartea poetului, scos de editura bucureșteană Dacia, într-o realizare tipografică realmente splen-

---

1 Momentul va fi evocat de G. Oprescu peste trei decenii în articolul *Goethe și geniul popular*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1962, p. 11—17.

didă. Volumul „întocmit de Oscar Walter Cisek, împodobit cu o xilografie de Maria Pană-Buescu, ilustrînd poezia *Ganimed*, compus și tras sub îngrijirea lui Ștefan Nenițescu", tipărit în martie 1932 la Institutul de arte grafice Luceafărul, a fost întîmpinat la Leipzig cu „mari și mirate cuvinte de laudă, pentru formă și conținut".

2

Prezența numelui poetului sărbătorit în presa cotidiană și literară, ca și pe afișele sălilor de conferințe, îndeosebi în luna comemorării, martie 1932, a putut să dea impresia unui adevărat festin Goethe. „Într-o singură lună, remarcă o revistă clujeană[1], România s-a înfruptat din Goethe cît într-o jumătate de veac înainte". Remarca ne-a sugerat o confruntare statistică, nu numai cu jumătatea de veac anterioară, ci cu întreaga perioadă dintre 1832 și 1932, așadar cu un secol întreg, căci centenarul morții lui Goethe coincide cu prima mențiune a acestuia în presa românească. Restrîngînd statistica la studii (și conferințe), articole, note, constatăm că în 1932 (mai ales în martie) au apărut aproape de două ori mai multe titluri decît pînă în 1931. Unii publiciști au văzut în elanul participării la sărbătorire un semn al „maturizării culturii noastre", un gest care ne face cinste și constituie, pentru străinătate, un certificat de maturitate culturală". Cultura românească își certificase maturitatea de foarte multă vreme. Gestul ne-a făcut într-adevăr cinste, dar dacă se poate vorbi de o maturizare, aceasta trebuie raportată la receptarea lui Goethe. Prin lucrarea lui Lucian Blaga și prin alte contribuții, cultura noastră s-a desprins în interpretarea operei și personalității goetheene de tutela exegezei străine, pentru a-și fixa o atitudine proprie. Centenarul stimulează în continuare acest proces.

Festinul Goethe din 1932 nu e în întregul său substanțial. Multe materiale din bogata bibliografie a come-

[1] Cronicar, *Iarăși Goethe în România*, în *Societatea de mîine*, nr. 4—5, 1—15 martie 1932, p. 70.

morării sînt simple acte de prezență, elocvente cantitativ, pentru dimensiunea participării. Paul Zarifopol observă faptul și, cu maliția sa obișnuită, subliniază inevitabilitatea celebrării poetului „mai mult așa, în general“, cîtă vreme există prea puține traduceri[1], adică posibilități limitate de contact direct cu opera.

Dintre conferințe, comunicarea academică a lui Nicolae Iorga, intitulată *Goethe, caracterul și izvoarele sale de inspirație*[2], se remarcă prin nota foarte personală a aprecierilor și prin tonul absolut neconvențional. Conaționalii poetului prezenți în aulă, în măsura în care vor fi înțeles expunerea, precum și alți auditori care ignorau opiniile despre poet ale eruditului au fost fără îndoială mirați de un asemenea omagiu, în care admirația mărturisită patetic se însoțește cu rezervele critice cele mai severe. Iorga reia și dezvoltă ideea din *Istoria literaturilor romanice*: Goethe este în foarte mare măsură tributar culturii franceze. Argumentelor expuse acolo li se adaugă altele: în *Wilhelm Meister* domină „francmasoneria franceză“, în pasiunea lui Goethe pentru reflecția abstractă și pentru studierea naturii se recunoaște „«filosofia» și marele avînt spre științele naturale ale Franciei lui Geoffroy Saint-Hillaire și Buffon“. În completarea capitolului din *Istoria literaturilor romanice*, academicianul stăruie asupra popasului italian care l-a pus pe Goethe în contact cu arta romană și i-a deschis calea și spre antichitatea elină, apoi asupra altor înrîuriri, în primul rînd cea engleză. În sfîrșit, acestor „origini“ ale operei goetheene le mai adaugă două, de ordin intern, național: poezia populară și cea medievală germană. Stabilirea unor surse atît de diverse pentru o creație poetică nu egalează cu contestarea valorii acesteia. Dar cînd formulează judecăți asupra diverselor opere, Iorga are aprecieri pozitive numai pentru *Götz von Berlichingen*, în care, pe urmele lui Shakespeare, „se simte îndrăzneața călcare în picioare

---

1 Paul Zarifopol, *Goethe, așa în general*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 590, 27 martie 1932, p. 1—2.

2 Academia Română, *Ședința solemnă consacrată comemorării lui Goethe la o sută de ani de la moartea sa*, 25 martie 1932, Imprimeria națională, București 1932.

a tuturor regulilor și uzanțelor pentru a prezenta viața integral ca viață“ și în care „totul e adevărat: mediu, ton, dialog“. Dimpotrivă, în *Egmont* „figurile sunt puse pentru a exprima idei abstracte“, fiind deci „figuri false“; *Torquato Tasso* este o „idilă“ care — „ca și altele din creațiunile dramatice ale lui Goethe, căruia conflictul îi e adesea lucru secundar“ — „trebuie gustată în bucăți, prin săritura de la un moment la altul“; în sfîrșit, „nici nota antică din *Ifigenia în Taurida* nu corespunde vieții clasice“, deoarece „această antichitate nu se poate prinde prin ceea ce imităm de la dînsa, ci prin ceea ce introducem noi ca interpretare actuală. Goethe s-a mulțumit cu o reproducere a basoreliefului, care-i putea fi însă numai un piedestal.“ Desigur, nici una dintre operele dramatice enumerate nu se reduce la ceea ce N. Iorga vede în ele. Dar nu faptul acesta ne interesează aici, ci motivele pentru care marele nostru cărturar neagă, practic, valoarea artistică a dramaturgiei, ca și a altor sectoare ale creației goetheene. Motivele se desprind clar dintr-un pasaj ca acesta: „De fapt avem a face, de la un capăt pînă la altul al evoluției acestei minți oglinditoare a toate, fără să schimbe nimic din ce-și însușește și-și adauge, fără să voiască măcar a o face, întîi cu omul secolului al XVIII-lea, raționalistul, mînuitorul de abstracții, reducătorul sentimentelor la norme logice stăpînite de mintea constructoare de întregiri silogistice. Vedeți dramele lui. Nici o sugestie din adîncul insondabil, nici o izbucnire neașteptată, nici o poruncă subită de instinct care răstoarnă totul și împrăștie în vînt construcțiile de idei, nici o prevedere a ceea ce ar putea să vie.“ După Iorga, creația lui Goethe este lipsită deci de unitate și originalitate, nu din incapacitatea poetului de a le realiza, ci din voința lui de a reda totul așa cum l-a primit; în al doilea rînd, această creație este dominată cu prea mare rigoare de rațiune, astfel că, perfectă sub aspectul tehnicii, al limbii etc., rămîne rece, solicitînd din partea cititorului o „admirație fără tresărire“. Poezia erotică a lui Goethe i se pare lui N. Iorga măruntă și prea legată de binecunoscute episoade biografice: „iubirea la dînsul e amabilă, ca în acel secol al XVIII-lea, de

care se ține așa de mult (...) Niciodată marea pasiune care hotărăște viața, ci o înșirare de mici aventuri, de la fetița din Frankfurt la cutare fată de la han, la legăturile, pe care a ținut să le însemne în poezie, la Frederica, «noua Heloisă» a lui, și altele". Alte motive care determină rezerva lui Iorga : lipsa de interes a lui Goethe pentru istorie și, mai ales, absența pietății față de trecutul țării sale, lipsa simțului politic, răceala în fața naturii — „văzută, pretutindeni de omul de gust, de pictorul diletant și de ministrul cu preocupații economice", căruia îi scapă „ansamblul, spiritul unei regiuni, unei priveliști". De aceea, poetul e în călătorii „potolit, didactic, informativ". Fără îndoială că toate aceste aprecieri își au sorgintea în concepțiile istoricului și criticului literar N. Iorga : convingerea că o operă literară originală crește din solul național, în legătură intimă cu tradiția și istoria poporului, cu folclorul și natura patriei, purtînd deci o pecete națională și populară specifică și exprimînd năzuințele neamului. Prin universalismul ei, opera lui Goethe depășește aceste cadre, astfel că în nici un caz nu putea fi exemplară pentru Iorga. Cît privește absolutizarea răcelii operei goetheene, explicația, cum ni se pare că am mai spus-o, poate fi și de ordin temperamental.

Dar comunicarea de la Academie era un discurs omagial ! Ce omagiază N. Iorga la Goethe ? Tocmai faptul că „formelor reci ale veacului al XVIII-lea el le va opune toată frăgezimea, toată spontaneitatea Muzei populare", că „și scene de trecut popular îl atrag..." Dovezi : idila *Hermann și Dorothea*, comedia *Iarmarocul de la Plundersweilen* „care și ea arată puternica înrădăcinare în solul natal așa cum este", poeziile în care natura e umanizată, „ca în frumoasa bucată *Flăcăul și rîul morii*", sau în care aflăm un „ton popular", cînd poetul „vorbește lunii ce trece, rîului ce sună", ori, în sfîrșit, romantismul „de trecut și de popor", ca în baladele *Cetățuia*, *Craiul ielelor*, *Regele din Thule*, *Dansul morților*, *Logodnica din Corint*, legenda *Salutul duhului*. Iorga e impresionat de „admirabila bucată *Ein gleiches*", în care vibrează „simțul morții ce va veni" și pe care o citește de la pupitrul

Academiei în traducerea sa. Toate acestea dovedesc că „în aceeași ființă este altcineva“ : „Cunoscătorul vieții populare, înțelegătorul șoaptelor din adîncuri, tălmăcitorul tainelor care nu se pot rosti deplin. Un om de o mare simplitate, de o sinceritate copilărească.“ Pe acest Goethe îl simte aproape Iorga. Dar admirația nu o refuză nici celuilalt, omului și artistului de o neadormită luciditate. Finalul discursului academic e o pagină vibrantă de o mare forță plastică : „Chiagul prin care se țin toate aceste splendide elemente disparate e în el, numai în el. În el, așa cum singur s-a făcut. În omul de marmoră pe care dalta lui însuși l-a cioplit, cu o nesfîrșită răbdare, decenii întregi, de cîte ori o așchie de simțire părăsită a sărit de pe conturul sigur care se desemna sub lovituri. Un sentiment de demnitate, de mîndrie cum n-a mai avut-o om viu e acela care poruncește tuturor instinctelor ce se ascund mai adînc, tuturor lacrimilor ce vin pe pleoape, dar nu pot luneca pe obraz... Imensa lui gîndire e tăiată de foarfeci foarte ascuțite, pe care le ține o mînă meșteră. Nici o ramură nu merge unde voiește ea, nici o frunză nu e îngăduită a ieși din precisul contur artificial. Apele vii joacă elegant în figuri calculate. Dar iată, în adînc, ele nu se supun, ci freamătă. Deodată, la un moment de neatenție, sulul lor viguros țîșnește pînă la nori. Grădinarul genial n-o îngăduie. Din nori, izvorul va fi mînat pe țevile de plumb ale artei.“

În conferința rostită la radio (21 martie)[1], Iorga reformulează rezervele asupra dramelor și constată că descoperirile lui Goethe în știință sînt depășite, ca și „povestirile“ *(Werther)*. Prin ce mai e atunci actual poetul ? „Omul acesta — sună răspunsul — oricît de sus prin gîndul său, este în anumite părți din opera lui, care sînt și părțile cele mai însemnate, este un om ca noi, mai mult decît noi, dar noi ne regăsim într-însul.“ „Părțile“ prețuite din operă sînt cele cunoscute — unele cîntece simple și adînci, baladele „adînc populare“ —

---

[1] Textul conferinței — *D. profesor Iorga despre Goethe* — în *Dimineața*, nr. 9068, 24 martie 1932, p. 3 ; fragmente, sub titlul *Johann Wolfgang Goethe*, în *Neamul românesc pentru popor*, nr. 7, 1 aprilie 1932, p. 194—195.

dar şi *Faust*, tratat mult prea sumar în comunicarea de la Academie. Paragraful despre tragedie, din conferinţa radiofonică, este frumos şi de o desăvîrşită franchețe : „Şi cînd din această măreață operà, aşa de amestecată, aşa de contrazicătoare, aşa de greu de urmărit — să nu ne înşelăm şi să nu ne minţim - care este *Faust*, pe care noi o împărţim în două părţi, o parte care se înţelege şi o parte care nu se înţelege, deşi amîndouă formează acelaşi vis şi integrează aceeaşi înţelepciune, din cînd în cînd ni sună la ureche acea gîcire de dragoste, acea patimă în plin, acea adîncă durere, care merge pînă la crimă şi care se isprăveşte printr-un sentiment de resemnare creştină a Margaretei, partea aceea o înţelegem. Un om care iubeşte prin taina vrăjilor, o biată fată care iubeşte fără nici o taină şi fără nici o vrajă, care vine de-a dreptul din cîntecul popular şi ale cării cuvinte sună întocmai ca un lied mistic, partea aceea este pe înţelesul oricui. Dar, pe lîngă partea aceasta sînt altele, înaintea cărora traducătorul se chinuieşte şi nu ajunge la capăt, iar cetitorul trebuie să-şi strîngă toate minţile şi trebuie să se strămute în starea de spirit a omului de atunci, pentru ca să prindă ceva care să-i rămînă. Totuşi, aici, în *Faust*, în partea întăi ca şi în partea a doua, sîntem noi toţi... Sîntem, pentru că aici sînt legate două elemente din care este alcătuită toată fiinţa noastră, simplicitatea sentimentului elementar şi, pe de altă parte, înţelepciunea care, cînd capătă şi aripele visului, zboară de la un capăt al lumii la altul."

Îndrumătorul literar Iorga nu putea pierde prilejul de a scoate cîteva învăţăminte din cariera literară a lui Goethe. Le formulează polemic : „Acei cari în epoca noastră îşi închipuie că ajunge un talent necultivat şi ajunge un gest de îndrăzneală, bruscarea ideilor, călcarea în picioare a tuturor convenţiilor de stil, prezentarea unor lucruri care nu sunt de pe lumea aceasta şi pe care niciodată nici o minte omenească nu le poate concepe, aceia singuri nu vor fi în stare să ia exemplu de la acest mare înaintaş, de la gloriosul patriarh al tuturor literaturilor moderne." Concret, două ar fi învăţămintele ce trebuie preluate de la Goethe : mai întîi,

cunoașterea și stăpînirea perfectă a limbii, în al doilea rînd, legătura poeziei cu tradiția și cu „forțele adînci populare ale unei nații".

Parcă în replică la comunicarea academică a lui N. Iorga, dar de fapt fără vreo raportare la aceasta, deoarece conferința sa e anterioară, profesorul Simion C. Mîndrescu își propune să demonstreze caracterul național al operei literare a lui Goethe. Conferința, alcătuită din simple enunțuri, e însă prea puțin convingătoare. Aserțiunile rămîn neargumentate : Goethe nu e „cosmopolit", familia și orașele prin care a trecut „au pus bază profund națională întregii sale creațiuni poetice", prin *Götz* și *Werther* poetul dă mișcării *Sturm und Drang* nota sa personală, nota națională", *Ifigenia* va rămîne „reprezentanta celui mai curat și mai înalt suflet al femeii germane din timpuri neprihănite" ; după Italia, Goethe creează „clasicismul specific german, cu bază națională", *Hermann și Dorothea* este „una din cele mai germane din operele sale", în *Torquato Tasso* „străin este numai titlul", „încolo totul fiind luat din viața lui Goethe și de la curtea lui Karl August din Weimar", *Faust* e „profund german", fiindcă în el „s-a regăsit poporul german, idealistul popor german din timpurile sale mistic-visătoare, în continuă luptă cu realitatea..." etc.[1] Pe același teren al generalităților, profesorul de la Iași Traian Bratu dă celor trei conferințe ale sale, publicate în volum abia peste cîțiva ani[2], o netă coloratură moral-pedagogică. În *Goethe și ideea de umanitate*, cîteva opere ale lui Goethe și mai ales *Ifigenia în Taurida* îi folosesc pentru a evidenția că

---

[1] Simion C. Mîndrescu, *Caracterul național-german al operei literare a lui Goethe*, în *Revista germaniștilor români*, nr. 1, 22 martie 1932, p. 14—25. În nr. 2 al revistei, iunie 1932 (p. 216—227), studiul *Goethe ca german și cetățean mondial* de Franz Lang reafirmă legătura poetului cu „glia sa", dar accentuează că acesta „în concepția sa conștientă despre lume era cosmopolit". În același număr (p. 268—282), Virgil Tempeanu dezvoltă ideea lui Mîndrescu despre caracterul pur german al Ifigeniei, încercînd a dovedi, prin argumente tot atît de neconcludente, că *Goethe întruchipează în Ifigenia imaginea Gudrunei.*

[2] Traian Bratu, *Din înțelepciunea lui Goethe*, Editura Casei școalelor, 1937.

poetul a propagat supunerea smerită, toleranța și cultul adevărului ; în *Wagner și Mefistofeles* și în *Studentul în „Faust"* propune lumii universitare cîteva învățăminte practice. În același spirit își concepe și Al. Ieșan, profesor la Universitatea din Cernăuți, studiul *Școlarul — „Bacalaureus" din „Faust" al lui Goethe.*[1] Pare exagerată această înclinație pedagogică a universitarilor, de la care ne-am fi așteptat la aprofundări istorico-literare și estetice. Dar chiar în acea vreme studențimea din diferite centre se lasă împinsă spre indisciplină și violență de membrii Gărzii de fier. Al. Ieșan se și referă direct la căderea tinerimii în mrejele unor ideologii funeste. În prezent, spune el — „responsabilitatea și pătrunderea pentru anumite situații complicate, cum sunt cele politice și sociale, este înlocuită cu atitudini extatice și cu înclinația tinerimii spre ideologii vagi, cea mai nepotrivită cale de a servi un ideal, de a-l pune de acord cu realitatea". Goethe era invocat în România, ca și în Germania, ca o autoritate ce putea îndemna la chibzuială și ordine. Dar ce neputincioasă e poezia, cînd se dezlănțuie instinctele oarbe ! Nu după multă vreme, profesorul Traian Bratu va fi mutilat de legionari...

Alexandru Ieșan dedică tragediei *Faust*, tot în 1932, și un amplu studiu de sinteză, axat pe ideea că „lumea modernă se găsește într-o constelație străină de Goethe *(goethefern)*", datorită faptului că omul „actual" este supus unor procese rapide de dislocare și transformare, care-i destramă personalitatea, îi interzice asimilarea unui cosmos de valori și-i retează legătura cu trecutul. Inactual în acest sens, Faust-Goethe rămîne cu atît mai exemplar în actualitate, un „far luminos pentru întreg vălmășagul omenesc".[2] Dacă studiul lui Al. Ieșan denotă un efort de interpretare personală, nu numai prin această paralelă contrastantă dintre omul modern și tipul faustian, ci și prin reconsiderarea unor momente din tragedie, analizată scenă cu scenă, alte studii și conferințe despre diverse opere ale lui Goethe reiau

[1] În *Făt-Frumos*, mai-august 1932, p. 106—114.

[2] Alexandru Ieșan, *Goethe-Faust și tendințele spiritului actual*, Editura Bucovina, București, 1932.

lucruri mereu repetate la noi, ceea ce își află justificarea în aceea că respectivele contribuții sînt destinate publicului larg.[1] Conferința lui Ion Pillat despre poezia lirică[2] se bucură de privilegiul noutății prin tema însăși. Tradusă intens, lirica goetheană a fost mai rar — și sumar — cercetată critic. Poet cultivat, nutrind un viu interes pentru marea poezie străină, Ion Pillat nu pare a fi fost atras de Goethe înainte de anul comemorării, în cuprinsul căruia se situează și primele traduceri ale sale din lirica acestuia. În tonul admirativ al conferinței vibrează satisfacția unei descoperiri ce va avea, dealtfel, unele urmări în evoluția sa spirituală. Clasicismul, la care poetul *Țărmului pierdut* aderă chiar în această vreme, nu derivă direct din clasicismul goethean, dar își află neîndoielnic un puternic reazem în el. Modele mai apropiate i-au fost Stefan George și Hugo von Hofmannsthal, pe care, într-un articol apărut tot în 1932, îi numește „moștenitori ai lui Goethe", ai acelui Goethe, care a descoperit „echilibrul între Nord și Sud, între mișcare și stare, între muzică și plastică", realizînd în arta lui senină de după Italia armonizarea fecundă a mitului greco-latin cu sufletul german.[3] Expresia clară, sentențioasă și rece, concizia atent supravegheată a poeziei clasice pillatiene duc, chiar dacă prin straturi intermediare, spre Goethe. Și poate că înseși poemele într-un vers îi vor fi fost sugerate poetului, ca posibilitate de concentrare extremă a poeziei, de frecventarea creației lirice a olimpianului.

---

[1] V., între altele: Ion Breazu, *Goethe: Werther*, în *Societatea de mîine*, nr. 4—5, 1—15 martie 1932, p. 53—54; I. V. Pătrășcanu, *„Faust" de Goethe* (Extras din *Convorbiri literare*, martie-aprilie 1932), Atelierele grafice Socec & Co., București, 1932; I. Augenstreich, *Goethe*, Institutul de arte grafice „Bucovina", București (volumul, în germană, e completat cu cîteva capitole în limba română: *Goethe și geniul*, *Goethe și Byron*, *„Faust"*, *Paralelă între partea I și II din „Faust"*).

[2] *Poezia lirică a lui Goethe*; textul e reprodus ca prefață la volumul Goethe, *Poezii*, „Biblioteca pentru toți", nr. 1286, Editura librăriei „Universala" Alcalay & Co., București; cu titlul *Goethe, poet liric* (1932), în volumul Ion Pillat, *Portrete lirice*, Editura Cugetarea, p. 211—233.

[3] *Spre un nou clasicism german* (1932), în *Portrete lirice*, p. 234—244.

Revenind după această digresiune la conferința din 1932, vom spune că n-a fost pentru noi o surpriză să constatăm că textul proaspătului prozelit e de la un capăt la altul rezumatul unui comentariu străin, altminteri bine distilat. Ion Pillat împrumută din monografia *Goethe* de Friedrich Gundolf totul : idei, caracterizări și chiar citatele din corespondența și versurile poetului. El acceptă deci definirea poeziei goetheene ca *Gelegenheitsdichtung* — „adică poezie de circumstanță în sensul de poezie hotărîtă de viață (...), o poezie care e contrariul unei abstracțiuni moarte" — și urmărește evoluția acestei poezii în paralel cu desfășurarea cronologică a evenimentelor sufletești, corespunzător celor patru secțiuni, sau etape delimitate de Gundolf : perioada romantică (Strassburg), clasică (Italia), oriental-occidentală *(Divanul...)*, olimpiană *(Trilogia pasiunii)*.

Ion Pillat concepe cele patru vîrste spirituale ale lui Goethe ca etape prea net distincte, exagerare asupra căreia Gundolf atrage atenția, dar către care și deschide calea. În două dintre conferințele sale, dependente una de alta, *Noul Goethe și actualitatea*[1] și *Goethe și romantismul*[2], profesorul Victor Morariu, care-l citează și el pe Gundolf (foarte cunoscut la noi și utilizat, mai ales după ce monografia a fost tradusă în Franța), abordează creația goetheană dintr-un unghi de vedere opus. Pornind de la constatarea făcută și de colegul său Alexandru Ieșan, anume că lumea contemporană, supusă unor teribile zguduiri lăuntrice și exterioare, s-a înstrăinat de Goethe, profesorul este de părere că trebuie „mai întîi distrusă legenda lui Goethe olimpianul, armonicul, impasibilul, imagine înșelătoare care singură e vinovată dacă chinuiții de astăzi nu-l mai caută". Concluzia nu e rezultatul unei reflecții de cabinet. La o anchetă organizată de ziarul vienez *Neue Freie Presse*, răspunsul tinerilor chestionați și-a aflat numitorul comun în doleanța : „nu-l mai vrem (pe Goethe) figură de manual clasic sau caz misterios-morbid de clini-

---

[1] În *Revista germaniștilor români*, nr. 1, 22 martie 1932, p. 26—40.
[2] În *Junimea literară*, nr. 1—6, ianuarie-iunie 1932, p. 22—34.

că; vrem un Goethe al vieții afirmative și al luminei zilei".[1] Pe acest „nou Goethe", pentru care olimpianismul nu e decît „o mască sub care se ascunde o inimă fierbinte", pe acest om viu, temperament vulcanic în luptă cu sine și cu împrejurări ce l-au contrariat și l-au făcut să sufere, îl revendică Victor Morariu în prima sa conferință. În a doua, așază discuția pe terenul creației literare, contestînd teza, devenită loc comun, că Goethe ar fi un exponent prin excelență al clasicismului și că romantismul i-ar caracteriza strict numai perioada tinereții. Deși poetul însuși s-a desolidarizat în termeni categorici de romantism, note romantice dăinuie în creația sa, de-a lungul întregii sale cariere, pînă la bătrînețe. Acesta este un adevăr ce se poate dovedi, cum conferențiarul o și face, nu numai prin poezii din lirica tîrzie, inclusiv *Divanul occidental-oriental*, cu unele balade (și Iorga remarca romantismul unui mănunchi de balade), ci și cu romanele *Afinități elective* și *Wilhelm Meister* și chiar cu *Faust*, nu însă invocînd, ca specific romantică, construcția laxă, incoerentă din ultimul roman, sau exagerînd pînă la a afirma că nimic „nu poate fi mai romantic decît *Faust* în partea a doua" și că *Faust* I e o „operă în care, ca fond și formă, pînă în cele mai mici amănunte, nu era nimic care să nu corespundă idealului romantic". Într-o conferință despre romantismul german, ținută în 1931 la Universitatea liberă din București și tipărită în volum în anul centenarului[2], Oscar Walter Cisek este mai ponderat și mai exact: „Căci și Goethe, domnul bătrîn din capitala spirituală a lumii, care se numea pe atunci Weimar, era romantic și se simțea atras de problemele inconștientului, pe care le soluționase în felul său în romanul psihologic *Die Wahlverwandschaften*. Romantică și tainică așijderea unei zîne de basme e apariția copilei Mignon în *Wilhelm Meister*, iar pentru partea a doua din *Faust*, a «dramei omenirii», Goethe nu găsește alt sfîrșit și altă apoteoză decît un cor mistic —

---

[1] Cf. Virgil Zaborovski, *Goethe și ziua de azi*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 590, 27 martie 1932, p. 10.

[2] Universitatea liberă, *Romantismul european*, București 1932, p. 77.

acel «Chor mysticus» care trece fapta omenească pe planul simbolizării (...) Goethe a fost un complex prea mare, ca să nu cuprindă în opera lui și realizările cele mai definitive și nepieritoare ale romantismului german în literatură. Situația lui Beethoven în muzica romantică e oarecum aceeași."

Relația lumii contemporane cu Goethe este examinată și de Tudor Vianu în substanțiala conferință *Goethe și timpul nostru*, expusă sub auspiciile societății Poesis[1]. Unghiul de vedere din care Vianu abordează tema este unul filozofic, cu deschidere spre etică. Din analiza elementelor heraclitiene implicate de viziunea religioasă și teoriile științifice ale lui Goethe (panteismul goethean, pentru care divinitatea imanentă naturii este totodată forță și activitate, principiu activ, impulsionînd spre o necontenită mișcare, respectiv transformismul), conferențiarul deduce o latură a moralei goetheene, identificabilă și în operele sale (de ex., în *Faust)*: prețuirea activității ca bunul suprem, prețuire ce impune și concluzia potrivit căreia criteriile valorificării morale trebuie căutate în om, nu în afara lui. Viața morală a insului nu trebuie pusă sub supravegherea unor presiuni externe (poruncile creștine, teama religioasă de pedeapsă), întrucît ea evoluează spontan ca o prelungire a puterii organizatoare ce străbate lumea. Dar în concepția lui Goethe asupra naturii, viziunea heraclitiană se îmbină cu cea eleatică: totul e în mișcare și în schimbare, însă activitatea universală integrează ansambluri unitare și, în ultimă instanță, marea unitate armonioasă a macrocosmosului. Tot astfel, și în planul eticii, activitatea trebuie să-și afle un corolar limitativ în disciplinare, mai concret — în specializare (Faust devine inginer, Wilhelm Meister, chi-

---

[1] Textul conferinței, în *Gîndirea*, nr. 3, 1932, p. 97—106; reprodus în volumul *Idealul clasic al omului*, Vremea, București, 1934, p. 21—46. Celelalte patru conferințe din ciclul organizat de societatea Poesis: Ion Sân-Giorgiu, *Personalitatea lui Goethe* (textul, tipărit în *Revista germaniștilor români*, nr. 1, 22 martie 1932, p. 41—70, va fi reluat și dezvoltat în monografia *Goethe)*; Ion Simionescu, *Goethe și știința* (cu conținutul cunoscut; nepublicată); Dragoș Protopopescu, *Goethe și spiritul european;* Ion Marin Sadoveanu, *Goethe și lumea ca teatru.*

rurg). Lumea modernă, pîndită de două primejdii : anarhia (rezultînd din năzuința de a face libertatea mai puternică decît determinismul naturii) și specializarea extremă (care-l văduvește pe om de valorificarea plenitudinii sale umane) află soluția problemei în opera lui Goethe, în modul în care această operă demonstrează posibilitatea evitării exceselor heraclitiene prin corectivul eleatic. Din fraza finală a conferinței lui Tudor Vianu transpare cu discreție un sentiment de îngrijorare : „Cine întreprinde astăzi studiul operei lui Goethe regăsește astfel un teren de certitudini și o atmosferă de înviorare, de care oricine are trebuință în aceste zile dăruite nouă de Ananke, cumplita zeiță a Nevoii".

De la altitudinea unei expuneri ca aceea a lui Tudor Vianu la nivelul unor conferințe ale altor universitari e o cădere ca printr-un gol de aer. „Cadrele" într-adevăr „cît se poate de modeste", în care Liviu Rusu, pe atunci conferențiar la Universitatea din Cluj, oferă cititorilor „cîteva aspecte din personalitatea atît de bogată a lui Goethe", îi vor fi fost impuse autorului de ignoranța unui public rătăcit întîmplător într-o sală de conferințe.[1]

*

Două conferințe ale unor specialiști din afara literaturii merită a fi amintite măcar ca dovezi că sărbătorirea centenarului a stimulat interesul pentru Goethe în cercurile cele mai diverse. Vorbind la Societatea r.r. de istoria medicinei despre *Goethe, ca naturalist*, doctorul V. Gomoiu își va fi impresionat ascultătorii prin documentația vădit temeinică. Lucrurilor cunoscute, doctorul le adaugă o serie de detalii de specialitate, stăruind asupra factorilor biologici și psihici care au determinat formația poetului, asupra relației acestuia cu medicii și medicina, asupra bolilor și comportamen-

---

[1] Liviu Rusu, *Goethe — Cîteva aspecte —*, Cluj, 1932, Tipografia Națională S.A. Volumul cuprinde cinci conferințe : *Evoluția gîndirii pînă la Goethe, Demonicul în viața lui Goethe, Cum a iubit Goethe, Goethe ca om de știință și gînditor, Goethe — Napoleon — Beethoven.*

tului său cînd era bolnav.[1] Pedagogul G. G. Antonescu dă conferinței sale ținută la Societatea institutorilor din București aspectul unei lecții limpezi și al unei pledoarii pentru propria-i concepție pedagogică : prin prețuirea *activității* și a *individualității*, ca și prin recomandarea ca educația să urmărească dezvoltarea armonioasă a ființei umane, Goethe e un precursor al „școlii active integrale“, bazate pe educația *organicistă și individualistă*.[2] Avem a face cu o „actualizare“ forțată prin unilateralitate. Opera lui Goethe — panaceu universal e o prejudecată explicabilă prin diversitatea acestei opere, care permite selectarea celor mai felurite idei, printre ele destule cu care ar putea fi combătut Goethe însuși.

3

Din jerba articolelor omagiale vom reține cîteva pentru numele de pe cartea de vizită. În fruntea paginilor comemorative din ziarul *Dimineața*, Gala Galaction elogiază opera goetheană „diversă, fericită, spațioasă“ și se înclină în fața poetului — „unul dintre cei mai nobili fii ai speciei noastre“, în rînd cu „semizeii artei elinești“, „geniu divers, frunte cerească, plină de armonii, aplicare și disciplină științifică îndrăgostite de laborator și de *causae rerum*, spirit metodic și perseverent“[3] Ion Minulescu declară cu candoare că nu-l cunoaște pe Goethe decît din lecturile primei sale tinereți, mai precis, că nu-l cunoaște cu adevărat decît din *Werther*, despre care spune : „după ce l-am cetit și am plîns, l-am recitit din nou și apoi l-am recomandat și altor colegi de școală, care mi-au mărturisit că au plîns și ei tot ca și mine“. „Cred, adaugă poetul, că acesta este cel mai sincer omagiu pe care-l poate aduce lui

---

[1] Societatea r.r. de istoria medicinei. Ședința de vineri 25 martie 1932. *Centenarul morții lui Goethe* (1832—1932). Dr. V. Gomoiu despre *Goethe ca naturalist*, București, 1932.

[2] G. G. Antonescu, *Goethe filosof și pedagog*, Editura Institutului pedagogic român, București, 1932.

[3] Gala Galaction, *După o sută de ani*, în *Dimineața*, nr. 9067, 23 martie 1932, p. 2.

Goethe un cititor român cinstit, care, deși nu l-a cetit complet, după cum pretind alții, în schimb continuă să-l păstreze intact în amintirile lui de simplu cetitor, ca pe un autor vecinic tînăr, tot așa de tînăr și de frumos ca și tînărul Werther..."[1] E. Bucuța sugerează ridicarea la Sibiu, lîngă bustul lui Schiller, a unui monument al marelui prieten al acestuia, ceea ce „ar fi ca o subliniere a acestui adevăr că Goethe e viu încă și pentru noi, mai cu seamă prin viața lui", opera fiind „numai o aureolă cu orbitoare lumini de curcubeu, prin care căutăm privirea adîncă și încrederea poetului și gînditorului în năzuința spre bine și spre împăcarea cu lumea și cu sine a omului"[2]. „Lumină rece ca și a luceferilor din zori", geniul lui Goethe simbolizează și pentru Adrian Maniu „un echilibru, un bun simț, o măsură dreaptă, uimitoare pentru noi ce trăim o epocă de exagerări, morbidețe și inconsecvență"[3]. Cele mai frumoase pagini omagiale, cu care se deschide numărul special al revistei *Adevărul literar și artistic*, poartă semnătura lui Tudor Arghezi. Poetul *Cuvintelor potrivite* își asumă parcă misiunea de a compune un editorial-prefață pentru acest număr special de o valoare excepțională prin colaborări și prezentare grafică. Articolul său, care e mai mult decît o tabletă ocazională, debutează cu o schiță biografică, redactată în deplină cunoștință de cauză. Arghezi reține cîteva evenimente din viața lui Goethe și le dezghioacă cu exactitate semnificația. Comentariul biografic și, în continuare, trasarea portretului spiritual reunesc precizia cu acea plasticitate care face farmecul publicisticii argheziene : „Flacăra lui Goethe nordicul, al umbrei, al ceței, al goticului inspirat de la posomorîții molifți, arzătoare cu intensitate, a fost o arșiță și un abur mare de foc. Ca într-o vitrină, jumătate luminată din infern și jumătate îndulcită de inocența blajinului azur, în văpaia lui a licărit și a jucat viața și din pietre. Pentru poet, nimic nu

[1] Ion Minulescu, *Tinerețea lui Goethe*, *ibid.*, p. 4.

[2] Emanoil Bucuța, *Gînduri despre Goethe*, în *România literară*, nr. 5, 19 martie 1932, p. 1.

[3] Adrian Maniu, *Lumina de peste veac*, *Dimineața*, nr. cit., p. 3.

stă pe loc. Un vînt, un talaz răscolesc interiorul și suprafața și pun în vîrtej natura stabilă amestecată cu natura mobilă. Cînd se oprește și văzduhul, colindă parfumele..." Erotismul goethean este caracterizat cu aceleași accente poematice : „Adorația lui pentru grație, tinerețe și femeie are instinctul pruncului, impetuozitatea zimbrului și sfiala monastică dinaintea icoanei Preacuratei. Sănătos și puternic, nu și-a permis niciodată să ia în derîdere sau cu amărăciunea impertinenței amanta și muma. Pentru el, femeia este cel mai lung nenufar al misterului, care binevoiește să-l înflorească pe lumina apei." Arghezi nu trece cu vederea nici calitatea de om de știință a lui Goethe. Cît privește opera, constată că publicul cititor arată preferință cînd unei scrieri cînd alteia. „Dacă — se întreabă în final — ți s-ar cere să alegi din imensa bibliografie a poetului o singură lucrare, singura lui cea mai bună lucrare, poate că te-ai codi. Care-o fi, la Goethe, ea ? Să fie *Hermann și Dorothea ?* să fie *Werther ?* — Poți să știi ?"[1]

Alegerea lui Liviu Rebreanu se oprește la altă operă, din epica în proză : *Afinitățile elective.* După ce evocă datele de istorie literară cunoscute (momentul biografic preluat în roman, cînd a fost scris acesta), romancierul își argumentează alegerea : „Anecdota, de o simplitate clasică, se desfășoară într-un cadru sobru și în linie dreaptă. Un realism stilizat reliefează puternic cele patru personagii principale. Aceeași stilizare se întrebuințează pentru a colora personagiile secundare și episodice, dealtfel puțin numeroase, precum și pentru descrierile de natură strict necesare. Cumpătarea goetheană cea mai de preț în construcția romanului, în firescul limbii, în concentrarea mijloacelor de expresie fac din *Afinitățile elective* opera poate cea mai caracteristică pentru epica înțeleptului de la Weimar." Prozator sobru și obiectiv el însuși, Rebreanu își definește propria concepție : „Romanul nu demonstrează nimic. Romanul e numai operă de artă. Concluziile le trag

---

1 Tudor Arghezi, *Johann Wolfgang Goethe*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. cit., p. 1.

cititorii, fiecare după inima și mintea lui. Dovadă că *Afinitățile elective* au fost și mai sunt considerate de unii ca o justificare a adulterului."[1] De pe altă poziție, aceea a evaluării etice a literaturii, H. Sanielevici consideră drept „cea mai perfectă din creațiunile" goetheene epopeea *Hermann și Dorothea*, care „cuprinde în măiastră condensare (...) toată frumusețea, toată înțelepciunea, toată noblețea pe cari *lumea rațiunii*, printr-o cultură de milenii, le-a creat în sufletul omului". Epopeea, pe care a citit-o încă din copilărie și a recitit-o mereu emoționat, este „o operă educativă"[2].

Lirica lui Goethe își află un pledant în persoana unui poet, competent în materie, traducător de mare distincție din acest sector al creației goetheene, Alexandru A. Philippide. Comentatorii, remarcă poetul, au creat legenda unui Goethe poet dificil, uitînd „că tocmai ceea ce distinge pe Goethe este limpezimea de cristal a gîndirii lui și spontaneitatea veșnic proaspătă a sentimentului. Nimic nu e mai străin de firea lui Goethe decît nebulozitatea stearpă (...) Bun simț, măsură, naturalețǎ, limpezime: acestea sunt calități eminamente goethiene." Desigur, „muntele înalt", care e poetul comemorat, are și piscuri greu accesibile, *Faust*, în primul rînd, dar „omenirea măruntă și vastă" are la îndemînă poeziile lirice — „aceste lieduri, care în literatura germană n-au fost egalate decît de Heine (și care) exprimă, poate, fondul cel mai adînc și cel mai curat al personalității lui Goethe. Prin lieduri, creații de o delicioasă spontaneitate, izvorîte drept din inimă, limpezi și pătrunzătoare, delaolaltă simple și subtile și de-o infinită delicatețǎ în forma lor naivă și nelucrată", Goethe „e al nostru — al tuturor".[3]

În publicistica omagială, mai numeroase sînt articolele care își propun să schițeze personalitatea poetului. Goethe — „spirit universal", „om al Renașterii", „ma-

---

[1] Liviu Rebreanu, *Afinități elective*, în *România literară*, nr. cit., p. 1.

[2] H. Sanielevici, *Hermann și Dorothea*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. cit., p. 3—4.

[3] Al. Philippide, *Goethe al tuturora*, în *Dimineața*, nr. cit., p. 3.

rele european", „mostră de umanitate", „model" sînt formulele în jurul cărora sînt brodate colaborările de circumstanță. Genul portretului moral este cel mai la îndemînă pentru a vorbi despre un artist așa, în general. Paul Zarifopol, autorul expresiei, nu poate fi bănuit însă că ignora opera goetheană, pe care, altminteri, n-o gustă. În articolul pe care l-am mai citat, criticul pune în relief trăsăturile dezagreabile ale olimpianului — răceala, solemnitatea și egoismul —, însă nu pentru a i le imputa, ci, dimpotrivă, pentru a le justifica. La o viață ca a poetului, solemnitatea era o bună apărare, iar egoismul avea cu totul alt sens decît „obișnuitul egoism impur și mediocru". „Predispoziția fundamentală a spiritului — opinează Zarifopol — era, la Goethe, să zicem : panteistă. Ușor înțelegem aceasta, la orice individ la care recunoaștem o nemereală rară a zarului creațiunii. Îi dădea mîna să se simtă în armonie cu totul, să se perceapă pe sine ca icoană vie a puterilor din adînc. Avea de aceea și fatalismul voios implicat în asemenea sănătate profundă." Dacă Goethe „provoacă teribil invidia a tot felul de ciuzi", aceasta se datorează faptului că „prea a avut în mod miraculos puterea de a-și vedea de treabă". Privitor la transpunerea operei lui Goethe în alte limbi, Zarifopol apreciază că în franțuzește textul goethean „pare cea mai zadarnică tentativă de popularizare", dar „în românește e altă vorbă", întrucît „limba noastră e liberă : are posibilități de largă ospitalitate". Paul Zarifopol propune de fapt judecarea geniului după alte criterii decît cele aplicate omului comun. Dar a fost Goethe un „om" sau un „supraom" ? se întreabă C. Stere. Detașînd, după Carlyle, cîteva momente din biografia poetului, în care acesta a impus semenilor prin bravură, demnitate și energie lucidă în situații dramatice, Stere convine că admirația față de Goethe se bizuie pe un temei superior, și anume pe „judecata obiectivă și înălțarea de gîndire" care fac din el un „prevestitor al unei *noi religii a omenirii* — pe deasupra tuturor barierelor și conflictelor care despart popoarele". În corul omagial, autorul articolului *Om ori supraom ?* este singurul preocupat de atitudinea politică a titanului de la Weimar.

Să adăugăm : de esența progresistă a acestei atitudini. C. Stere citează aprecieri pozitive ale poetului asupra revoluției franceze, îl apără de acuzația de defetism și de lipsă de patriotism. „Obiectivitatea“ goetheană ar însemna deci capacitatea de a se ridica „peste prejudecățile și interesele clasei proprii“, precum și de a judeca fără părtinire evenimentele la care a fost martor, inclusiv războiul. Goethe ura războiul — „orice război fiind în fond un război civil, fiindcă pentru el omenirea nu era numai o noțiune abstractă, ci o unitate vie căreia nu i se poate opune existența națiunilor, cum unei națiuni nu i se poate opune existența familiilor“. Omenirea așa cum a înțeles-o Goethe încă nu e născută, trăim abia „epoca ei de facere“, iar „pînă atunci un Goethe apare ca un *supra-om*, sortit chiar să fie socotit *sub-om* de către *ne-oameni*...“[1]

Pe marginea articolului lui C. Stere trebuie notat un fapt remarcabil : într-o vreme cînd apologeții supraomului (și ai suprarasei) se străduiau cu insolență să acrediteze neadevărul că Goethe le-a fost un înaintaș, oamenii de cultură din România, fără excepție, văd în marele poet un exponent al idealurilor nobile și generoase ale omenirii. „El — scrie Mihai Ralea — e revendicat de umanitatea civilizată ca un bun comun, e punctul de calm și echilibru unde toate furtunile urii bazate pe diversități etnice se potolesc“. Concentrînd în sufletul său „cîte o părticică din aspirațiile tuturor popoarelor“, „așezat la răscrucea mai multor civilizații și la întretăierea cîtorva epoci, Goethe a închis ca o cutie de rezonanță și ecourile lumilor muribunde care se sfîrșeau, și strigătele de triumf ale timpurilor care biruiau“. Urmînd „curba unei vieți complete“, poetul, olimpian și demonic, romantic și clasic, a fost „bogat“ și „divers“ ca natura și umanitatea. De aceea, „civilizația noastră, căreia îi plac eroii infiniți în bogăție, respectă în Goethe rezumatul aspirațiilor ei celor mai au-

---

[1] C. Stere, *Om ori supraom ?*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. cit., p. 3.

tentice, mai mult, pe *omul integral*, pe omul prin excelență“[1].

Imaginea lui Goethe, așa cum se profilează în presa românească a anului 1932, se suprapune pe aceea pe care încercau s-o mențină pe soclu în Germania scriitorii încă de pe acum în conflict declarat cu ideologii nazismului. În același număr din *Viața românească*, în care apare articolul lui Mihai Ralea, este comentată pe larg conferința *Goethe și Tolstoi*, rostită de Thomas Mann și publicată în broșură. Paralela relevă înrudirea, în linii largi, a celor două mari spirite și pune un accent deosebit pe comuna lor „chemare profetică de a îndrepta omenirea și a-i clădi o soartă mai bună“. Idealurile celor doi mari scriitori „curg paralel : perfecțiunea omului și împroprietărirea țăranului : libertate și toleranță. Goethe încearcă la Weimar să-i elibereze pe țărani de dijme și prestații. Tolstoi îi împroprietărește pe țăranii de pe moșiile sale.“ Recenzentul reia întrebarea lui Thomas Mann și răspunsul acestuia : încotro se îndreaptă Germania ? Spre Weimar — „Înălțare și umanizare : *Vermenschlichung* ! Realizarea muzicii germane a lui Bach, Beethoven, Mozart, nu a marșurilor militare conduse de capelmaiștri în cămăși cafenii.“[2]

Așa cum remarca un publicist, Goethe este atît de multilateral, încît oferă oricui posibilitatea unei apropieri dintr-o direcție sau alta. „Goethe și...“ fiind o formulă ce se poate completa în modul cel mai divers. În presa comemorativă se deschide într-adevăr un evantai de titluri : Goethe și — femeia, iubirea, arta, romantismul, clasicismul, știința, tehnica, astrologia, francmasoneria[2] etc. Tratarea temelor e mai adesea convențională. Printre excepții, un excelent articol de Pompiliu

---

1 Mihai D. Ralea, *Centenarul lui Goethe*, în *Viața românească*, nr. 3—4, martie—aprilie 1932, p. 356—358. Cu titlul *Goethe, un simbol*, articolul este reluat în *Dimineața*, nr. cit., p. 3. Aceeași temă, în articolul *Goethe — omul integral*, publicat de Ralea în *Adevărul literar și artistic*, nr. cit., p. 9.

2 F. Dima, *Goethe și Tolstoi*, în *Viața românească*, nr. 3—4, martie — aprilie 1932, p. 358—360.

3 Victor Eftimiu, *Goethe francmason*, în *Adevărul*, 23 martie 1932, p. 2.






Constantinescu, *Goethe și iubirea.*[1] Nu pitorescul și aventura interesează în repetatele iubiri ale lui Goethe — scrie criticul —, ci faptul că aceste iubiri „clarifică o structură temperamentală și afirmă o filozofie a pasiunii cum nu găsim o alta asemănătoare în istoria literaturilor". Experiența umană a poetului trebuie privită din unghiul de vedere al psihologiei lui literare, care „participă la două atitudini opuse, romantismul și clasicismul. îmbinate într-un aliaj în care elementele despărțite s-au contopit într-o fizionomie inedită". *Suferințele tînărului Werther* și alte opere au sensul unei „purgări", constînd în aceea că „transformarea artistică salvează romantismul feminin al pasiunii inițiale și pur omenești, existent la baza oricărei experiențe amoroase a lui Goethe, afirmînd un principiu viril de disciplină și analiză liniștitoare". Pentru Goethe, „etica iubirii se-nfățișează definit ca o regenerare a artistului prin pasiune, mesagiul erotic fiind numai un preludiu al mesagiului de poet". Ca și creatorul său, Faust „conciliază romantismul și clasicismul, pasiunea distrugătoare cu disciplina creației". Prin experiențele sale erotice, Goethe instaurează „umanismul și în domeniul pasiunii, acolo unde romanticii puri au fost pustiiți de dezamăgire, cînd nu s-au izolat în magia supraterestră a iluziei".

Despre Goethe și artele plastice scriu criticul de artă H. Blazian și sculptorul Mac Constantinescu. Amîndoi evocă pasiunea pentru desen a poetului și studiile sale în această direcție, dar și lipsa unei înzestrări care să-i asigure un stil personal.[2]

Reamintind o altă latură a activității lui Goethe, aceasta realmente importantă, deși tot diletantistică — cercetările științifice —, profesorul doctor Fr. Rainer sesizează just unitatea de concepție ce-l leagă pe omul de știință de poet. Rainer schițează un pas timid, dar bine așezat spre definirea esenței „filozofiei" goetheene, constînd în aceea că „gîndirea lui Goethe e concretă, nu se dezlipește de obiectul ei", astfel încît „intuiția realității,

---

[1] În *Vremea,* nr. 230, 20 martie 1932, p. 6 și 7.
[2] Cu același titlu, *Goethe și artele plastice,* primul în *Adevărul literar și artistic,* nr. cit., p. 4 ; al doilea, în *Cuvîntul,* nr. 2486, 23 martie 1932, p. 3—4.

la el, e gîndirea, gîndirea o intuiție“,[1] Dialectica unității spirituale a lui Goethe reține și atenția lui Mircea Mancaș, din alt unghi de vedere, acela al esteticii. Cele două tendințe antagoniste ale operei poetului ar fi „expansiunea universală, pe care o ilustrează varietatea tipurilor sale, și concentrarea lor în jurul propriei personalități, operă de sinteză ce depășește cadrele intelectualismului științific și realizează acea unitate a spiritului cu propriile-i însușiri esențiale“.[2]

Dintre articolele dedicate gîndirii lui Goethe, se distinג două, unul semnat de filozoful Mircea Florian, celălalt de Mircea Eliade. Poetul, reamintește cel dintîi, a fost, după propria-i mărturisire lipsit de „organ“ pentru filozofie în sensul propriu, însă s-a dovedit posedat demonic de instinctul filozofic și de „acel bun simț logic, care nu e primirea mulțumită a clișeelor, a locurilor comune, ci tactul de a alege între lucrurile noi și darul de a insufla un duh nebănuit adevărurilor deplin cîștigate“. Goethe realizează sinteza a două idei ce se impun la răscrucea secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea : „explicația *imanentă și pozitivă* a lumii“ (opusă celei *transcendente* a scolasticilor și a anticilor) și „atitudinea emoțională, religioasă, artistică și morală a individualității în fața acestei naturi care nu cunoaște nimic peste ea“, adică „motivul *romantic*“. Prin pozitivism și romantism, Goethe „e încă printre noi ca un prieten și îndemnător“, astfel că „îl vrem azi mai mult ca altădată“. De precizat că Mircea Florian conferă termenului de „romantism“ sensul de „acord între persoana omului și existență“. Goethe este străin de platonism, pentru că el privește lumea ca o realitate unică, a simțurilor și a ideilor ; în gîndirea sa, natura se constituie dintr-o sumă de fapte particulare reunite prin legături interioare, determinate de resorturi universale și structurate în jurul unui miez esențial. În sfîrșit, natura, așa cum o vede Goethe, deși în continuă transformare, nu e devenire pură lipsită de existență și elemente statornice. Credincios lumii și an-

---

[1] Prof. dr. Fr. Rainer, *Goethe, omul de știință*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. cit., p. 1—2.

[2] Mircea Mancaș, *Goethe estetician*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 603, 21 iunie 1932, p. 7.

corat adînc în realitate, Goethe nutreşte o adevărată pietate faţă de *dat* şi respinge cu repulsie orice speculaţie. Dar tocmai în aceasta rezidă „taina «gîndirii obiective» şi a înţelepciunii" sale. Explicaţia pozitivă a lumii şi spiritul realist nu suprimă, ci mai curînd solicită aderenţa individului la realitate. însă această apropiere intimă dintre om şi lume nu constituie o explicaţie deosebită a existenţei, ci un contact „religios şi estetic" între două realităţi. Panteismul lui Goethe nu este o interpretare logică a naturii, ca la Spinoza (vezi şi Lucian Blaga), ci „o pură trăire poetică".[1]

Consideraţiile lui Mircea Eliade asupra gîndirii goetheene par a exprima un punct de vedere opus. În realitate, impresia aceasta rezultă din terminologie. Mircea Eliade constată la baza fizicii lui Goethe, adică în interpretarea naturii, o atitudine subiectivă, în vreme ce Florian vorbea despre obiectivism. Precizările lui Eliade exclud însă antinomia, care e doar aparentă. În pofida „subiectivismului", concepţiile lui Goethe „nu trădează semnul unei superficialităţi sau inconsistenţe spirituale opuse «obiectivismului» care se socoteşte mai *real* şi mai consistent". Subiectivismul goethean, care nu trebuie confundat cu egocentrismul, „dovedeşte primatul esenţelor calitative, adică reîntoarcerea la realitate, la fapte, o viziune directă a lumii, în locul viziunii abstracte, construite, deduse, matematice". Ca atare, subiectivismul acesta, fiind „numai semnul *altei* ierarhii spirituale", nu implică în mod necesar „erezia şi individualismul", ci, dimpotrivă, „integrează omul în cosmos", aşa cum o dovedesc tradiţiile orientale, „pur subiective, şi totuşi clasice, organice, universale". Subiectivismul lui Goethe „are seninătatea şi amploarea clasică". Cu nuanţările arătate, termenul folosit de Eliade pare a defini mai exact relaţia dintre om şi lume, în gîndirea lui Goethe. Mai adecvat pentru caracterizarea aceleiaşi relaţii ni se pare şi epitetul *magică*, în locul determinativului *religioasă*, folosit de Mircea Florian (care, şi el, simţea nevoia să adauge şi adjectivul *poetică*). Mai precis în caracterizarea

---

[1] Mircea Florian, *Goethe, rapsodul culturii moderne*, în *Convorbiri literare*, martie — aprilie 1932, p. 163—171.

gîndirii goetheene, Mircea Eliade scoate în relief „dualitatea structurală" din teoriile științifice ale poetului, a cărei sorginte ar sta în „concepția magică" despre natură a acestuia (v. și Lucian Blaga). Dintre metodele goetheene, analogia este o funcțiune magică prin excelență, „căci presupune un *țesut* cosmic, în care individul (sau obiectivul individuat) nu ține decît rolul de «ochi» (de plasă) ce nu poate exista prin el însuși ; dar în același timp țesutul e încărcat cu un curent care face posibilă acțiunea la distanță sau asimilarea formală a obiectelor care, deși în aparență deosebite, au o structură identică". Curgerea continuă, de care vorbește Goethe, nu e decît „*țesutul* cosmic dinamizat (la Mircea Florian : „dinamismul panteist", *n. n.*), în continuă schimbare și rămînînd totuși același". Însăși viziunea magică a naturii implică două noțiuni contradictorii : „aceea a țesutului cosmic, în care individul nu poate exista singur, și aceea a individului izolat complet, în neputință de ieșit din sine". Doar schițată, atît cît îngăduie un foileton de ziar, această analiză a gîndirii lui Goethe întreprinsă de Mircea Eliade se înscrie printre cele mai captivante.[1]

În presa literară germană din România, tema principală e actualitatea lui Goethe. Ceea ce se impune conștiințelor. „în aceste vremuri tulburi și neliniștitoare" — scrie Berhard Capesius — este mitul „bătrînului Goethe". fertil prin forța suferinței și forța renunțării pe care le întruchipează.[2]

4

În încheierea trecerii, selective, în revistă a ceea ce s-a scris la noi despre Goethe în 1932, ne vom mai opri pe scurt la cîteva materiale cu un caracter special, chiar dacă unele nu prezintă decît un interes anecdotic. Mai întîi ne întrebăm : va fi auzit Goethe vreodată limba română ? A auzit-o, sigur, cel puțin o dată, la Roma.

¹ Mircea Eliade, *Encheiresis Naturae*, în *Cuvîntul*, nr. cit., p. 3.

² Berhard Capesius, *Vom Goethe-Mythus unserer Tage*, în *Klingsor*, caietul 3, martie 1932, p. 89—93.

Momentul este consemnat și de Lucian Blaga în paginile sale despre Petru Maior (*Gîndirea românească în Transilvania, în secolul al XVIII-lea*, 1965, p. 187). În ziua de Bobotează 1787, poetul asistă la o sărbătoare școlară la colegiul *De propaganda fide*, unde, după cum notează în *Călătorie în Italia* (însemnarea din 13 ianuarie), „apărură, pe rînd, vreo treizeci de seminariști, recitînd scurte poezii, fiecare în limba sa maternă : malabară, epirotă, turcă, moldovenească, elină, persană“ etc. Ce „moldovean“ va fi fost tînărul recitator ? La colegiul roman, erau trimiși seminariști uniți din Transilvania. Prin *moldauisch* Goethe a tradus probabil indicația naționalității, dată în programul serbării în italienește sau în latină. Nu numai despre Moldova, ci și despre Țara Românească, poetul pare a fi obținut unele informații de oarecare interes, însă după 1800, așa cum reiese din studiul unui colaborator al revistei *Junimea literară*, Eugen I. Păunel. Informatorii lui Goethe despre principate au fost Carol Frederic Reinhard și marele postelnic Iacovachi Rizu-Nerulos. Familia celui dintîi, fost consul general al Franței la Iași în 1806, a stabilit relații prietenești cu Goethe în vara anului viitor la Karlsbad, unde s-au aflat împreună timp de două luni. Dintr-un jurnal al doamnei Reinhard și din convorbiri, poetul a putut căpăta știri despre Moldova, cum și menționează, cu data de 29 mai 1807, în *Tagebuch* : „Vizita rezidentului Reinhard, descrierea Iașului, felul traiului de acolo etc.“ La rîndu-i, doamna Reinhard îi scrie mamei sale despre o vizită la Goethe, notînd între altele : „El a fost foarte prevenitor, a vorbit de Iași, de internarea noastră (în Ucraina, *n. n.*), reamintindu-și de o călătorie ce o făcuse în acele ținuturi“. Poetul fusese de fapt în Galiția. Reinhard i-a încredințat mai tîrziu lui Goethe și un rezumat de biografie, în care poporul moldovean e amintit numai prin numele orașului de reședință. De la cel de-al doilea „informator“, Goethe n-a putut afla decît date privitoare la via activitate cultural-artistică grecească din Principate. Iacovachi Rizu (Rizos), care a trăit și a activat mai mulți ani la Iași și în București, s-a refugiat, după înăbușirea răscoalei eteriste din 1821, la Geneva, unde a publicat două lucrări : *Cours de littérature*

*grecque moderne* (1827) şi *Histoire de la Grèce moderne* (1828). Goethe le-a citit pe amîndouă, a făcut extrase şi rezumate, iar despre cea dintîi a publicat şi o recenzie. Rizos fiind preocupat exclusiv de cauza patriei şi a culturii greceşti, toate datele asupra Moldovei şi Munteniei pe care le comunică — despre domnitori, biserică, şcoli, teatre, tipografii şi biblioteci — se subordonează strict preocupării sale. În *Istoria Greciei moderne*, poetul a întîlnit şi numele lui Tudor Vladimirescu, citat fără evidenţierea importanţei rolului său la 1821. Despre un al treilea personaj, acesta moldovean de origine, Alexandru Sturdza, Păunel presupune că se va fi aflat în legătură cu Goethe, la Weimar, dar nu are dovezi care să-l îndreptăţească a-l socoti un informator al poetului asupra Principatelor.[1]

Cu Alexandru Sturdza e altă poveste : numele lui apare într-o „invectivă" postumă a lui Goethe. Boier moldovean, acest Sturdza a făcut carieră diplomatică în Rusia, iar în toamna anului 1818 a prezentat la congresul de la Aachen, din însărcinarea ţarului Alexandru I, textul unui *Memoire sur l'état actuel de l'Allemagne*, în care acuza universităţile germane că propagă un spirit revoluţionar şi antireligios. Memoriul a provocat indignare în rîndurile tineretului studenţesc, iar doi conţi, membri ai unei asociaţii studenţeşti, l-au provocat la duel pe ambasador. Sturdza n-a acceptat duelul, din care cauză s-a crezut o vreme urmărit de complotişti ce voiau să-l asasineze. Goethe, amuzat, a scris atunci trei catrene, în care ia în rîs agitaţiile studenţeşti şi glumeşte pe seama spaimei lui Sturdza. Ultimul catren : „De salamandrele păroase de la Jena / Sturdza se vede ameninţat cu pumnalul. / Stă locului ! E bărbat ! Apoi strigă cît îl ţine gura, / O ia la fugă, vine un pumnal, mireasa."[2]

---

[1] Eugen I. Păunel, *Informatorii lui Goethe asupra Principatelor dunărene*, în *Junimea literară*, nr. 1—6, ianuarie—iunie 1932, p. 42—59 ; retipărit în broşură, Cernăuţi, Editura Glasul Bucovinei, 1932.

[2] Cf. *Centenarul lui Goethe, Boierul moldovean Alexandru Sturdza amintit într-o poezie a marelui comemorat*, de Em. Tr. Simtion, în *Dimineaţa*, nr. 9014, 30 ianuarie 1932, p. 3.

De un interes superior este desigur articolul lui Bernhard Capesius despre unele poezii ale lui Goethe devenite cîntece populare în Transilvania. Capesius semnalează citarea într-un articol dintr-o publicație germană[1] a două variante ale poeziei *Mit einem gemalten Band (Cu o panglică pictată)* descoperite în caietele de cîntece ale unor țărani sași și publicate de folcloristul ardelean A. Schullerus încă din 1891 (în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, an. 21, nr. 6). Cea dintîi variantă, formată numai din patru versuri, descoperită de Schullerus în satul Apoldul Mare (Sibiu), sună astfel: „Kleine Blümchen, grosse Bläter / Pflück ich dir mit zarter Hand, / Holder Jüngling im Frühlingskleide, / Sei ein starkes Rosenband" („Mici floricele, frunze mari / Culeg pentru tine cu mîna gingașă, / Mîndru flăcău în veșmînt de primăvară, / Fie o tare legătură de trandafiri"). Strofa lui Goethe: „Kleine Blumen, kleine Blätter / Streuen mir mit leichter Hand / Gute, junge Frühlingsgötter / Tändelnd auf ein lustig Band" („Mici flori, mici frunze / Îmi împrăștie cu mînă ușoră / Buni, tineri zei ai primăverii / Cochetînd pe o eșarfă veselă"). Ultimul vers al variantei parafrazează cu același înțeles versul final al poeziei lui Goethe: „Sei kein schwaches Rosenband!" Cîntecul săsesc continuă cu patru strofe străine de poezia lui Goethe. A doua variantă reține, cu modificări, primele trei strofe din *Mit einem gemalten Band*, cărora le adaugă alte șapte cu conținut deosebit. Variantele n-au putut lua naștere în Transilvania, fiindcă nu sînt în dialectul local; au fost aduse, oral sau în scris, de calfe sau soldați din Austria ori din Germania. Bernhard Capesius a auzit la o săsoaică din satul Cristian (Sibiu) un cîntec, în care prima strofă preia cu modificări începutul poeziei *Trost in Tränen*: „Wie kommt's, dass du so traurig bist / Und gar nicht einmal lachst? / Ich sah' dir's an den Augen an / Dass du geweinet hast" („Cum se face că ești atît de trist / Și nici măcar nu rîzi? / Văd după ochii tăi / Că ai plîns"). Un al patrulea caz de circulație folclorică în

---

[1] Cf. Erich Schmidt, *Kleine Blumen, kleine Blätter*, în *Sachwörterbuch für Deutschland*, vol. 2, p. 1225.

Transilvania a unei poezii de Goethe poate fi cel comunicat de un seminarist din Mălincrav (Sibiu) (în *Vierteljahrschrift für siebenbürgische Landeskunde*, 1932, p. 59). Seminaristul a auzit în satul său povestită o legendă populară cu același conținut ca balada *Dansul morților*. Deși legenda nu prezintă decît o singură deosebire față de baladă (păzitorul turnului se refugiază în amvon), Capesius consideră că nu se poate dovedi — nici contesta — originea ei goetheană.[1]

### 5

Pentru marcarea centenarului și prin cîteva traduceri importante, ar fi fost necesar să se inițieze din vreme o acțiune în acest sens. O asemenea inițiativă n-a lipsit. Un grup de scriitori, reunit cu cîțiva ani înainte, și-a concentrat atenția asupra unor scrieri autobiografice : *Dichtung und Wahrheit*, *Italienische Reise*, corespondența Goethe — Schiller, volumul de convorbiri al lui Eckermann, socotind aceasta — după cum ne informează Em. Bucuța — „ca o trebuință a vremii, mai mult decît individualistă și estetică, pedagogică și socială". Cei cîțiva ani au trecut fără ca inițiativa să dea roade. În 1932, din *Poezie și adevăr* a apărut traducerea a două scurte fragmente, iar din corespondență, o singură scrisoare a lui Schiller. În rest, traducătorii au abordat ceea ce putea fi transpus mai repede : poezii și cugetări. S-au retipărit, în presă, și cîteva tălmăciri mai vechi. Oricum, cu o singură antologie de poezii — aceea din editura Dacia — în care au fost incluse majoritatea traducerilor publicate în presa literară, anul comemorării rămîne sărac. O oarecare compensație o aduce calitatea unora dintre versiuni. Sumarul antologiei, corespunzător unei cronologii relative, arată astfel : *Lunii* (Al. A. Philippide), *Mofturoasa* (Marcel Romanescu), *Pocăita* (Marcel Romanescu), *Bun venit și bun rămas* (Ion Pillat), *Simțămînt*

---

[1] Berhard Capesius, *Poezii lirice ale lui Goethe ajunse poezii populare în Ardeal*, în *Revista germaniștilor români*, nr. 1, p. 71—74.

*de toamnă* (Ștefan Nenițescu), *Pe lac* (Ștefan Nenițescu și Ion Pillat), *Ganimed* (Ștefan Nenițescu), *Nocturnă* (Marcel Romanescu), *Prometeu* (Panait Cerna), *Peste coame de munți* (Al. A. Philippide), *Cîntecul drumețului noaptea* (Emanoil Bucuța), *Către lună* (Emanoil Bucuța), *Călătorie prin Harz, iarna* (Ștefan Nenițescu), *Pe mare* (Ion Pillat), *Cîntecul duhurilor peste ape* (Ion Pillat), *Pescarul* (Ștefan Nenițescu), *Dezamăgirea dintîi* (Marcel Romanescu), *Hotarele omului* (Ion Pillat), *Ucenicul vrăjitor* (St. O. Iosif), *Întîia epigramă venețiană* (Ștefan Nenițescu), *A șaptea din elegiile romane* (Ion Pillat), *A unsprezecea din elegiile romane* (Ștefan Nenițescu), *Privește* (Ion Sân-Giorgiu), *Regăsire* (Emanoil Bucuța), *Răsunet* (Ion Pillat), *Cîntec și formă* (Ștefan Nenițescu și Ion Pillat), *Elegie* (Ion Marin Sadoveanu), *Nădejde fericită* (Ion Pillat). Volumul, scos în numai două sute de exemplare (parcimonie reparată prin amintita cărticică din „Biblioteca pentru toți", cu același conținut și avînd ca prefață conferința lui Ion Pillat), este recenzat pozitiv de unul dintre asociați, Al. A. Philippide, care face constatarea că „astăzi Goethe nu numai că este perfect traductibil în românește, dar chiar poate prilejui adevărate transpuneri de artă" (*Adevărul literar și artistic*, nr. 592, 10 aprilie 1932, p. 8). Ion Gherghel îl întîmpină însă mai puțin favorabil, cu regretul că s-a lucrat prea în grabă și s-au preferat traduceri noi, în locul altora, superioare, din trecut (v. recenzia în *Țara Bîrsei*, nr. 2, martie — aprilie 1933, p. 171—175). Graba se întrevede într-adevăr și în calitatea unor traduceri, și în alcătuirea sumarului. Din traducerile mai vechi s-ar fi putut selecta un număr mai mare, printre care toate cele ale lui St. O. Iosif. Dificultăți, nu în descifrarea sensului, căci alege poezii limpezi, ci în stăpînirea expresiei românești, întîmpină Ștefan Nenițescu. Traducerile sale, chiar și cele în ansamblu reușite (*Întîia epigramă venețiană*, *A unsprezecea din elegiile romane*), sînt viciate de neglijențe stilistice și gramaticale. Traducătorului îi scapă cuvintele din condei și cad unde nu le e locul, în așa fel că versul sau grupul de versuri se tulbură, devenind ininteligibil, sau spunînd altceva decît trebuie. Finalul poeziei *Herbstgefühl* (*Simțămînt de toamnă*), care s-ar traduce tex-

tual astfel : „Vă răcorește prietenoasa răsuflare de vrajă a lunii și vă înrourează, ah ! din acești ochi lacrimile potopitoare ale iubirii ce dă veșnic viață" se încîlcesc așa : „Vrajă vă răcorește / Boarea prietenă-a lunii, / O, vă îmbrobonează / Ochii aceștia / De-ale iubirii vie de-a pururi /Lacrămi belșug". Aici nu poate fi vorba de o tratare liberă a topicii poetice. La fel în distihurile finale din *Ganimed* : „Sînului tău înălțat sunt, / Tată, îndrăgostit !" în loc de : „Sus, la pieptul tău, / Tată atotiubitor !" Probabil că semnătura dublă, cu Ion Pillat, la unele dintre traduceri acoperă încercarea celui din urmă de a repara versurile confratelui său. Marcel Romanescu tălmăcește cele cîteva lieduri în genere cursiv, dîndu-le o tentă coșbuciană, care se și potrivește unor idile cu păstori și păstorițe : „Iazul serii cînd se mișcă, / Lin pornii spre luminiș ; / Damon suspina din trișcă, / Stînca răspundea pieziș, / Iar la la !" *(Pocăita)*. Graba îi strică și lui unele versuri : „Mă legi în reveneală, / Da-n vis ureche-mi dai" („Mă vrăjești în această răcoare, / Mă auzi doar în vis"). Poate că un contact mai îndelungat cu poezia lui Goethe explică realizările superioare ale lui Emanoil Bucuța și Ion Marin Sadoveanu. Versurile celui dintîi curg firesc ca într-o poezie originală : „Tu care de cer ni-ești dat, / Mîngîi jalea fiecărui, / Pe-ndoit împovărat / Îndoit cu milă-l dărui, / Vai, sunt obosit de trîntă ! / Ce rost au plăceri și chin ? / Pace sfîntă, / Vino-n pieptul meu, o vin' ! !" *(Cîntecul drumețului noaptea)*. În tălmăcirea lui Ion Marin Sadoveanu, *Elegia* (din Marienbad) — „poezia poate cea mai tulburătoare nu numai (...) din toată opera lirică a lui Goethe, dar poate din lirica modernă în genere" (Ion Pillat) — drapează teribilul zbucium sufletesc într-un veșmînt poetic fastuos, ale cărui falduri, chiar dacă nu se mulează exact după cele ale originalului, cad armonios și demn :

Din toate trec și simt că-mi bate ora
Și mie, cel de Zei iubit odată.
M-au încercat ; m-a ispitit Pandora
Bogată-n har, în rele mai bogată.
Ei m-au legat cu-o pală de iubire,
Și-apoi m-au rupt, pierdut în nimicire.

Asupra lui Ion Pillat ca traducător de poezie, G. Călinescu va formula (în *Istoria literaturii*) rezerve serioase, opinînd că „îi lipsește poetului marea exaltare, necesara alienare a imaginației spre a se pune la modul acestor puternici visători" (Goethe, Baudelaire, Rilke). Marele visător Goethe e și un mare — și rece — reflexiv, și este de remarcat că Ion Pillat înclină spre poezia goetheană aforistică, pe care nimeni n-ar putea-o transpune mai bine decît așa : „Sufletul omului / Seamănă apei : / Din cer coboară, / La cer se suie, / Și iarăși silit e / Spre glie să cadă, / Veșnic schimbînd" *(Cîntecul duhurilor de peste ape)*. Impresia de aplatizare, acuzată de G. Călinescu, ar trebui pusă pe seama originalului. Un interpret fidel își află în Ion Pillat și poezia sentimentală a lui Goethe. Tonalitatea de lied heinean (în care și-a cîntat și St. O. Iosif dragostea împărtășită) provine tot din original :

Îmi strigă dorul meu : călare !
În șea am fost cît ai gîndi.
Pe cîmp amurg în legănare,
Pe munți a nopților stihii ;
În ceață învelit stejarul,
Uriaș năprasnic se clădea
Și umbră rea din tot frunzarul
Cu mii de negri ochi privea.

*(Bun venit și bun rămas)*

Mai tîrziu, Ion Pillat va îmbogăți mănunchiul traducerilor sale din Goethe publicate în 1932 cu altele. Alegerea sa se va opri la *Divanul occidental-oriental*, ciclu în deplin acord cu temperamentul său senin și echilibrat. Versiunile sale : *Lăsați-mi plînsul... (Lasst mich weinen...)*, *În mii de forme... (In tausend Formen...)*, *Fără margini (Unbegrenzt)*, *Bărbați îndreptățiți (Berechtigte Männer)*[1] sînt piese de florilegiu, ca aceste strofe :

În mii de forme te poți tot ascunde,
Dar, pururi îndrăgito, te cunosc ;

---

[1] V. volumele : Ion Pillat, *Din poezia germană*, Literaria, Cernăuți, [1937] ; Ion Pillat, *Poezii*. Antologie și prefață de Aurel Rău, Editura pentru literatură, 1965.

Te poţi în văl de vrăji piti oriunde,
De-a pururi mlădioaso, te cunosc.

În chiparosul zvelt crescut în ramuri
De-a pururi mlădioaso, te cunosc,
Şi pe canal în limpezite valuri
De-a pururi alintato, te cunosc.

Suind cînd raza apei se deschide,
De-a pururi jucăuşo, te cunosc,
Cînd nor întruchipat alt chip ascunde,
De-a pururi schimbătoareo, te cunosc...

Ceilalţi doi colaboratori la antologia din 1932 ne vor prilejui reveniri, ca şi Tudor Vianu care tălmăceşte în *Gîndirea* (nr. 3, 1932, p. 120) poezia *Dor (Sehlige Sehnsucht)*.

Traducerile apărute în numerele comemorative ale periodicelor literare, care n-au căpătat acces în antologie, sînt puţine la număr şi nu îmbogăţesc cu titluri inedite lista. Semnalăm, cu plăcerea mirată cu care am citit-o în paginile *Adevărului literar şi artistic* (nr. special, p. 9), tălmăcirea baladei *Căutătorul de comori* semnată de G. Călinescu. Criticul redactase *Viaţa lui Eminescu*, o avea poate chiar sub tipar (apare în 1932) şi, pentru a fi prezent la sărbătorirea lui Goethe, socoteşte potrivit să evoce cît de sumar relaţiile poetului nostru naţional cu opera celui comemorat. O face în cîteva fraze, apoi, amintind cunoscutul moment biografic (Eminescu, întrebat de prieteni cum o duce, răspunde cu cîteva versuri din *Der Schatzgräber)*, adaugă : „Am crezut dar nemerit să traducem poezia, mai liber în fond, mai strîns în spiritul ritmic, într-un stil vetust, potrivit epocei eminesciene, spre a da o cît de mică indicaţie asupra legăturilor spirituale dintre Goethe şi Eminescu". Libertatea în privinţa fondului nu depăşeşte nici cu un pas limitele îngăduite, iar stilul e vetust atît cît trebuie, ca să dea culoare. Articolul fiind neînsemnat, editorii recenţi ai publicisticii călinesciene nu-l reproduc.[1]

[1] În culgerea *Mihai Eminescu* (studii şi articole), ediţie îngrijită de Maria şi Constantin Teodorovici, Editura Junimea,

Cum traducerea pare a fi puțin cunoscută (Ion Acsan n-o dă în antologia din 1974), iat-o :

Nevoiaș, răpus de grele
Griji, tîram nimicnicia.
O osîndă-i sărăcia,
Bogăția, paradis !
Spre-a mă izbăvi de rele
Să dezgrop mi-am pus în gînd
O comoară. Deci că-mi vînd
Sufletul, cu sînge-am scris.

Am făcut o roată-n roată
Și-am pus oase la mijloc,
Buruieni și limbi de foc,
Începînd ca să descînt.
După slova învățată,
Am lovit cu sapa-n lut
Lîngă semnul cel știut :
Era beznă grea și vînt.

Am văzut de sus cum cură
O scînteie ca de astru
Din adîncul hău albastru
Lunecînd, deodată, lină,
Ornicele cînd bătură,
Un băiat frumos la straie
Cu o cupă de văpaie
Orbi locul de lumină.

Ochii blînzi i se zăreau
Sub cununa de flori, deasă,
Cu licoarea luminoasă
El purcese în ocol.
Mă-mbie zîmbind să beau.
Eu gîndii atunci că după
Alb-diamantina cupă
Nu-i al negurilor sol.

— Bea al vieții viu nectar
Și urmează-acestei legi :
Farmece să nu mai legi
Niciodată pe-acest loc.
Nu săpa de-acu-n zadar.
După lucru, șezătoare,
După trudă, sărbătoare !
Asta-i litera de foc.

O adevărată competiție se angajează în 1932 între traducători în transpunerea poeziei *Ein gleiches*, despre care Lucian Blaga va mărturisi în 1957 că de vreo zece ani a încercat s-o traducă — „Cum s-ar putea traduce această adiere de liniște ?“ Compusă în noaptea de 6 spre 7 septembrie 1780 pe Gickelhahn și scrisă de Goethe acolo pe peretele de scîndură al unei cabane (care a ars în 1870), poezia e într-adevăr intraductibilă, datorită maximei concentrări. Versiunile în altă limbă nu pot fi

---

Iași, 1978, p. 101—102, este reprodus un alt articol *Eminescu și Goethe* (cu material folosit în *Opera lui Eminescu)*. Articolul din 1932 e doar citat în bibliografie.

decît variaţiuni pe tema dată, ca acestea şapte din 1932, în ordinea alfabetică a autorilor :

Peste culmi tăcerea
S-aşterne.
În codru-adierea
Îşi cerne
Suflul ei blînd.
Glasul păsărilor tace.
Aşteaptă... curînd
Vei avea şi tu pace.

*H. Blazian*[1]

E pace peste culmi...
O boare
Adie printre ulmi
Şi moare.
Şi pasărea s-a culcat
În crîng
Tăcu.
Mai ai o clipă de aşteptat.
Şi dormi şi tu.

*I. Al. Bran-Lemeny*[2]

Peste creste de munţi
E pace deplină.
De coama pădurii
Se anină
Amurgul în tihnă,
Printre crengi n-auzi păsări cîntînd
Aşteaptă... Şi tu, în curînd,
Afla-vei odihnă.

*Ad. Byck*[5]

Peste toate piscurile
E pace.
În toate vîrfurile
Tace

Pe vîrfurile toate,
Pace,
Pe coame bate
Un vînt ce tace.
Atîta tihnă...
Şi tac păsările sus :
Cînd vei fi dus
Şi tu-n odihnă ?...

*N. Iorga*[3]

Peste coame de munţi
E linişte-adîncă.
Prin ramuri asculţi
Cum stăruie încă
Un murmur blînd.
În codru glasul păsărilor
piere.
Ascultă-n tăcere :
Dormi-vei şi tu în curînd.

*Al. A. Philippide*[4]

Deasupra culmilor toate
Pace stătu,
Din vîrfuri cutremurate
Abia simţi tu
O adiere ;
Paseri tăcură-n pădure.
Stai peste o clipă
Adormi şi tu.

*Ion Pillat*[6]

Orice boare ;
Zvon de păsări moare...
Aşteaptă că vine
Odihna şi la tine...

*Ion Sân-Giorgiu*[7]

---

[1, 2, 4] În *Adevărul literar şi artistic*, nr. 590, p. 3.
[3] În cuprinsul comunicării de la Academia Română.
[5] În *Boabe de grîu*, nr. 3—4, p. 117.
[6, 7] În *Adevărul literar şi artistic*, nr. 590, p. 3.

*

Nu tot ceea ce s-a rostit sau s-a scris în România despre Goethe în 1932 are caracter de panegiric şi de odă. S-au spus şi cuvinte mai puţin reverenţioase. Aşa, de exemplu, pe marginea *Convorbirilor cu Eckermann*, pe care le consideră „conversaţii întristătoare", Ioan D. Gherea se arată deziluzionat că „autorul lui *Faust* nu se mulţumeşte să fie om, se încăpăţînează să ne arate sau să ne facă să ghicim «mici mizerii»". Prezumţios în cercetările sale ştiinţifice — „un mic fizician înăcrit ca un purice în coama unui leu" —, poetul n-a avut discernămînt nici în aprecierea valorii unor autori străini — „te scandalizează cînd Goethe admiră ditirambic scriitori care nu mai au prestigiu azi" (printre aceştia, şi Walter Scott !)[1].

După generalităţile din numărul festiv al *Adevărului literar şi artistic*, Paul Zarifopol revine la scurt timp, în aceeaşi revistă, cu consideraţii nestingherite de solemnitatea momentului. Singurul lucru efectiv posibil pentru celebrarea poetului rămîn traducerile din lirica lui, fiindcă „oricît s-ar zice de universal acest om, sincer lizibile, din tot scrisul său, sunt astăzi, afară de unele părţi din *Faust*, versurile lirice". Poezia lui Goethe „a avut un sunet cu totul nou, aşa cum a avut scrisul lui Eminescu în limba românească, cum are acum al lui Arghezi". Asemenea „începători de stiluri nouă" au „sorţi de durată mai mult decît scriitorii care repetă numai tradiţii stilistice, cu oricît de frumos talent ar face-o". Restul operei goetheene s-a perimat — şi „nici un german cultivat şi cu minte liberă nu deschide, dacă nu e literat de carieră, un roman de Goethe, nici *Dichtung und Wahrheit*, cu atît mai puţin *Teoria culorilor*, *Călătoria în Italia* sau corespondenţa cu Schiller", fiindcă „proza lui Goethe, în total, e neutră şi flască : surprize de nici un fel ; nici diversităţi de ritm, nici frază care să culmineze, nici un cuvînt strălucitor neaşteptat", „o pată cenuşie, ce alunecă în monotonă prelingere". Frumuseţea prozei germane trebuie căutată în altă

---

[1] Ioan D. Gherea, *Ideea de „Goethe"*, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. special, p. 6.

parte : la Lessing, Heine, Nietzsche, Mommsen. Interesul pentru teatrul lui Goethe devine de asemenea din ce în ce „mai problematic".[1]

Într-o notă asupra numărului dedicat lui Goethe de *Nouvelle Revue Française*, Al. A. Philippide extrage părerile a doi colaboratori, formulate în termeni încă mai duri, despre „moartea" operei goetheene, inclusiv a lui *Faust* („inform și absurd"), pe care și poetul român (ca și N. Iorga) îl socotește „pe jumătate cel puțin, plicticos și greu citibil, încărcat și greoi (dovadă, cu excepția a cîtorva pasagii, celebra *Noapte de valpurgis clasică* din partea a doua)". În schimb însă „în cealaltă jumătate, ce nesfîrșit și vrăjit tezaur de imagini și de gînduri poetice ! Ce incomparabil prilej de vis și de adîncire în contemplația pură ! Și, pe alocurea, ce supremă magie a versului ! *Faust* va trăi mereu față de oamenii pentru care această magie există".[2]

Au răsunat și voci care au considerat exagerată amploarea dată sărbătoririi, între altele, pentru motivul că „în afară de cunoașterea limitrofă și sentimentală, cultura n-a cules nimic din rodul experienței lui Faust". Consemnînd această opinie, un comentariu din ziarul *Viitorul* (nr. 7250, 30 martie 1932, p. 1) admite că s-a exagerat, dar învinuiește de această „neculegere" „modalitățile și evoluția de pînă acum a culturei noastre". Pentru mai tîrziu există totuși „probabilitatea unui moment cînd problematica goetheană se va pune cu necesitate creatorilor noștri de valori culturale", astfel încît comemorarea poate fi privită ca o anticipare a „acestei viitoare întîlniri cu altceva decît «aspectul» lui Goethe : ca un pas spre fondul său". O părere înrudită exprimă și Perpessicius, într-o remarcă pe marginea cărții lui Ion Gherghel, cu care se arată de acord că „dacă, sub raportul strict statistic, se poate vorbi de «curentul cel mai bogat în materie de penetrare literară (ce) se desfășoară în jurul lui Goethe», de o fecundare

---

[1] Paul Zarifopol, *Goethe și concurența*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 593, 17 aprilie 1932, p. 1.

[2] Al. A. Philippide, *Sincerități față de un idol*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 592, 10 aprilie 1932, p. 7.

generoasă nu poate fi încă vorba".[1] Nu exagerarea se poate reproşa comemorării din 1932, ci insuficienta ei pregătire, mai ales prin traduceri de opere importante.

6

Articolele despre Goethe apărute în periodice şi în extrase în anii imediat următori comemorării sînt ecouri ale vîlvei stîrnite atunci. Dacă profesorului I. V. Pătrăşcanu şi lui I. Grubea momente din biografia goetheană (educaţia religioasă din copilărie şi studiile de drept, respectiv participarea la campania din Franţa) le oferă argumente pentru dovedirea (cu sens pozitiv!) a conformismului poetului[2], Iorgu Iordan caută în relatarea călătoriei din Italia manifestări şi atitudini ce atestă, dimpotrivă, libertatea de gîndire şi democratismul acestuia. Modul de abordare a unei opere atît de complexe ca aceea a lui Goethe este uneori mai elocvent prin ceea ce ne spune despre concepţia interpretului decît despre obiectul interpretării. Paginile lui Iorgu Iordan despre *Italienische Reise*, carte ce a atras în mod firesc interesul romanistului, depăşesc şi dimensiunile, şi nota convenţională a unui articol omagial. Examinarea atentă a peregrinărilor poetului prin Italia evidenţiază desigur şi lucruri cunoscute: sugestiile primite pentru o serie de opere literare şi, mai ales, „prefacerea fundamentală a sufletului lui Goethe, a concepţiei sale despre lume, a idealului său artistic, într-un cuvînt, a întregii sale vieţi spirituale". Dar dincolo de toate acestea, Iorgu Iordan urmăreşte alte aspecte, poate chiar mai importante pentru configurarea personalităţii goetheene, fiindcă nu derivă din contactul cu Italia, ci aparţin fondului său sufletesc statornic. Goethe a poposit puţin în diverse centre celebre ale Italiei şi a locuit cea mai mare parte a timpului la Roma, aşadar aceasta a fost ţinta propriu-

[1] Perpessicius, *Un bilanţ goethean, românesc*, în *Cuvîntul*, nr. 2486, 23 martie 1932, p. 3.

[2] I. V. Pătrăşcanu, *Influenţa juridică şi religioasă în opera lui Goethe*, Bucureşti, 1933; Dr. I. Grubea, *Goethe şi campania în Franţa*, Imprimeria naţională, Bucureşti, 1933.

zisă a călătoriei sale. Dar care Romă? Nu Roma medievală și cea creștină, pentru care „n-are ochi sau se arată ironic și disprețuitor". *Călătoria în Italia* este așadar un document al indiferentismului religios al lui Goethe, vădit, între altele, și la Assisi, unde „poetul nostru se interesează de... ruinele unui templu antic și trece cu dispreț pe lîngă bisericile și monumentele care-i aminteau de sfîntul Francisc". Pretutindeni, în atitudinea sa față de oameni, Goethe se arată liber de convenienţe: „În privința aceasta, nu face nici o deosebire între oameni după categorii sociale, după ocupații, valoare intelectuală și alte asemenea criterii. Toți îi sînt deopotrivă de apropiați, pentru că în toți există ceva din forța misterioasă a naturii..." Din experiența italiană care a lărgit perspectiva lui Goethe spre cuprinderea valorilor ferme ale umanității, Iorgu Iordan desprinde adevărul că „omul nu-i atît de indisolubil legat, cum se afirmă în mod frecvent, de o rasă și o naționalitate; dimpotrivă el le poate modifica, firește că nu renunțînd la ele, lucru dealtminteri imposibil, ci adaptîndu-le la necesitățile sufletești ale omenirii întregi, contopindu-le în aspirațiile și năzuințele tuturor oamenilor..." Pentru cel ce avea să devină președintele Comitetului național antifascist, constituit chiar în anul în care scria aceste rînduri, un studiu despre Goethe se încadra în actualitate prin asemenea accente antișovine și antirasiste.[1]

După ce într-un articol din 1932 (*Unitatea goetheană*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 590, p. 11), se înscrisese în fals împotriva fragmentării biografiei lui Goethe în perioade purtătoare de un singur semn, Ion Marin Sadoveanu pare în 1934 cucerit de metoda cronologică a lui Gundolf, pe care o urmează în „conferința sa experimentală" despre *Faust II*, ținută la Teatrul național din București. Textul[2], publicat după o stenodactilogramă, deși revăzut de autor, păstrează aspectul expunerii

---

[1] Iorgu Iordan, *Goethe și Italia*, în *Revista germaniștilor români*, nr. 3, 1933, p. 216—234.

[2] *Faust, partea a II-a*, în Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și teatrului*, II, ediție și prefață de I. Oprișan, Editura Eminescu, București, 1973, p. 91—109.

orale construite tot pe ideile lui Gundolf, preluate fără o suficientă limpezire. Conferențiarul, care exemplifică didactic prin *Faust II* o specie a dramaturgiei — „poemul dramatic" — face două observații personale vrednice de reținut: „pasajul" despre Philemon și Baucis îi apare ca „o scenă demnă mai curînd imaginii lui Maeterlinck", iar actul V ca „o singură piesă expresionistă" prin „această posibilitate de a face ca idei să circule pe scenă, să fie acceptate, privite și aceste idei în străfundul lor să se ciocnească și să creeze interes pentru cititor și spectator". În scena amintită, Ion Marin Sadoveanu crede a descoperi însuși „izvorul teatrului lui Maeterlinck", în actul V, un preludiu al expresionismului, ca modalitate creatoare a „bătrîneții". Prea categorică în enunțul ei, opinia evidențiază calitatea reală a creației goetheene de deschizătoare de drumuri în literatura universală.

În îndeplinirea unei funcții didactice propriu-zise, însă cu mai mare libertate de interpretare, Tudor Vianu exemplifică prin *Faust* și alte opere de Goethe teme ale cursului său de filozofia culturii ținut la Facultatea de filozofie și litere din București, între 1929 și 1935. Două capitole complementare, *Concepția activistă* și *Mitul prometeic în poezia modernă*, dau profesorului ocazia să releve sensul specific pe care mitul prometeic îl capătă în tratarea lui Goethe. Atît în poemul dramatic neterminat *Prometeu* și, cu deosebită pregnanță, în monologul publicat de sine stătător, cît și în *Faust*, poetul reconsideră în spirit modern mitul antic, pe care, prin eliminarea motivului vinovăției, îl preschimbă într-o apologie a activității creatoare a omului. În figura lui Faust, elementele prometeice — pe care Tudor Vianu le consideră a fi cele mai importante, cele „care determină configurația esențială a acestei drame" — ar fi, alături de demonism, revolta și asocierea creației cu suferința. Faust este „un revoltat, cere Spiritului pămîntului să-i încredințeze taina sa, pentru ca, îmbogățit cu aceasta, să conducă evenimentele lumii și să atragă către sine fericirea de care sufletul său este înfometat". Dar, cînd eroul îmbătrînește și Lipsa, Vina și Nevoia se îndepărtează de la ușa lui, rămîne totuși

Grija, subliniere simbolică a faptului că „nu beatitudinea este deci valoarea morală care domină viața modernă. Nu liniștea și fericirea contemplativă, ci sforțarea necontenită, grija de toate zilele."[1]

Deși comemorarea din 1932 mai este reamintită cînd și cînd în presa literară, ca un eveniment memorabil mai ales prin aceea că evidenţiase „extraordinara actualitate" a lui Goethe, bibliografia critică asupra acestuia scade mereu ca număr de titluri și ca importanță pînă la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial. Cu excepția cîtorva studii speciale, amintite de noi mai înainte (*Goethe și grecii moderni* de Nestor Camariano, *„Erlkönig" în folclorul român?* de Tancred Bănățeanu etc.)[2], restul e material de publicistică măruntă. Desigur, în lucrări mai mari, de critică și istorie literară sau estetică, referirile la Goethe nu lipsesc, dar sînt tangențiale (*Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, *Estetica* de Tudor Vianu etc.) O viziune nouă asupra lui Werther întîlnim în studiul *Tipologie literară* de Vladimir Streinu. Înrudit prin unele trăsături cu René, Werther nu este totuși de tiparul eroului lui Chateaubriand și nu poate fi încadrat în galeria personajelor cu o voință deficientă — Hamlet, Obermann, Oblomov. Înclinația spre contemplație și singurătate sînt la el semne ale unei crize de creștere, trecătoare și neconcludente. Voința nu-i lipsește, iar felul răscolitor în care iubește denotă „o energie vitală de adevărată sănătate sufletească", sporită de piedici pînă în punctul „de unde sinuciderea, care nu este a unui neurastenic, vine ca unica soluție de liniștire".[3]

În perioada dominației hitleriste, cultura noastră, spre cinstea ei, n-a maculat imaginea lui Goethe în

---

[1] Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, Editura Publicom, București, 1944, p. 253—256 și 257—268.

[2] De amintit și placheta lui Mircea-Alexandru Brucăr, *Tematica liniștii în lirica lui Goethe și Eminescu*, București, Institutul de istorie literară și folclor, 1939. Este o încercare juvenilă de interpretare formală, comparativă, prin metodele „științei muzicii" a poeziilor *Ein gleiches* și *Veneția*.

[3] Vladimir *Streinu, Tipologie literară* (I. *Werther*, II *Naturi erotice)*, în *Universul literar*, nr. 41, 42, 26 noiembrie și 3 decembrie 1938, p. 1—2, 1—3.

modul regretabil în care o făceau atunci unii conaționali ai poetului.[1]

7

După comemorare, presa literară și colaboratorii ei traducători par a fi pierdut orice interes față de opera lui Goethe. În răstimp de un deceniu nu mai apar în presă decît *trei* tălmăciri de poezie, slabe. E o cădere pe care nu ne-o putem explica altfel decît prin aceea că influența germană, sub presiunea evoluției politice, orientează atenția spre producția literară curentă din Germania. Goethe devine într-un anumit sens inactual. Tabloul traducerilor apărute în volume pare a spune contrariul. Dar volumele respective sînt mai ales reeditări, sau rezultă, în grup, din activitatea unei singure persoane. Retipărirea, în „Biblioteca pentru toți", a *Suferințelor tînărului Werther* (I. Hussar ; 1934), sau a părții I din *Faust* (Iosif Nădejde ; 1936) este un act de rutină editorială. O nouă traducere a romanului, semnată de J. Leonard[2], nedatată (primită la Biblioteca Academiei Române în 1938) se situează la un nivel modest.

Poezia lui Goethe este reprezentată de trei culegeri, printre care volumașul amintit, din „Biblioteca pentru toți", care reproduce cuprinsul antologiei din 1932, și o plachetă a publicistului buzoian N. N. Manolescu, de o platitudine totală asociată cu o stridentă autohtonizare („doina ciobanului", „în bîta mea rezemat", „un voievod îl voise ursita", „Trăiți boieri și doamne !)"[3]. A treia culegere, *Lirica lui Goethe*, îi aparține lui Ion Sân-Giorgiu, care, în 1938, publică și primul volum din monografia sa *Goethe* (Editura pentru literatură și artă),

[1] Un singur articol (*Goethe, poet național*, în *Universul literar*, nr. 28, 27 august 1938, p. 2) afirmă cu stupiditate că în *Wanderjahre* s-ar întrezări... „actuala concepție național-socialistă".

[2] W. von Goethe, *Suferințele tînărului Werther*. Traducere de J. Leonard, Editura librăriei Cartea noastră, București.

[3] N. N. Manolescu, *Recreații II. Tălmăciri din Goethe*, Editura Herald, Buzău, [1941].

scrisă alert, însă vădind un aport personal mai ales în sinteza introductivă *(Imaginea lui Goethe în literatura universală)*. *Lirica lui Goethe* (Editura Adevărul, 1935), titlu înșelător, fiindcă antologia include și cîteva balade, înmănunchează traduceri publicate de germanist de-a lungul a două decenii, din 1912 pînă în 1932. Critica n-a primit prea favorabil această antologie. Un recenzent exclamă, exagerînd însă, că l-a „îngrozit cum a înțeles un germanist să-l tălmăcească pe Goethe“ *(Elegiile lui Goethe în românește*, în *Făt-Frumos*, nr. 1—4 1937, p. 80—84). Mai aproape de măsura cuvenită se situează Ion Gherghel, după care traducătorul, respectînd forma, dar neizbutind să insufle versurilor și „spiritul poetic“, n-a făcut „un pas înainte în arta tălmăcirii lui Goethe la români“ (recenzie, în *Revista germaniștilor români*, nr. 3, 1935, p. 275—283).

Nu mai puțin de șase volume cu traduceri din Goethe, apărute anual în răstimp de cinci ani, poartă aceeași semnătura : *Faust I* (1940),[1] *Hermann și Dorothea* (1941), *Faust II* (1942), *Egmont* și *Götz von Berlichingen* (1943), *Torquato Tasso* (1944)[2] Performanța Laurei M. Dragomirescu este uimitoare, mai ales dacă ținem seama de dificultatea operelor (extremă în cazul lui *Faust !)*, de faptul că traducătoarea preia întotdeauna forma originalului și, în sfîrșit, de nivelul onorabil al versiunilor. Obiecții sînt desigur de făcut, și nu puține. Totuși, efortul traducătoarei, încununat de certe reușite, se cere prețuit. După apariția primelor două traduceri, Perpessicius le-a salutat în modul cel mai elogios, comunicîndu-și impresia că „noile tălmăciri din *Faust* și *Hermann și Dorothea* sînt cele mai aproape, sub raportul exactității, de litera și spiritul originalelor goetheene, precum

[1] Probabil că această reactualizare a părții I din *Faust* i-a sugerat lui Mihail Drumeș (care semnează cu pseudonimul Moș Ene) prelucrarea pentru copii *Doctorul Faust*, legendă germană după Goethe, Editura Bucur Ciobanul (f. a.). Prelucrarea rezumă foarte sumar tragedia, pînă la condamnarea Margaretei. La intervenția lui Faust, care se declară vinovat, Margareta e eliberată. Faust, ars pe rug, ajunge în iad, de unde după o vreme îl scoate arhanghelul Mihail.

[2] Primele cinci volume, în Colecția „Convorbiri literare“, București ; ultima, la Casa școalelor.

și cele mai artistice și poetice", „sunt, adică, frumoase și clare în măsura în care sunt fidele". Încîntat de versiuni, Perpessicius vede în traducătoare „una din cele mai perfecte cunoscătoare ale tainelor și frumuseților limbii românești".[1] Ultima apreciere, ca și așezarea celor două traduceri la înălțimea *Iliadei* lui George Murnu sînt amabilități excesive.

Cu o experiență literară restrînsă — a mai tălmăcit patru drame de H. Ibsen, cu douăzeci de ani înainte — Laura M. Dragomirescu traduce, totuși, în genere curat, atentă la sensul textului original, dar tocmai datorită unei insuficiente stăpîniri a limbii poetice nu obține decît rareori plasticitatea corespunzătoare. În dramele în proză, *Egmont* și *Götz von Berlichingen*, problema principală a transpunerii, constînd în desfășurarea firească a frazelor din replici, pe care traducătorul trebuie să le audă *rostite*, rămîne adesea nerezolvată. Unitățile gramaticale capătă o independență nedorită, pe care actorii s-ar vedea nevoiți s-o atenueze prin cîte un legato improvizat. La lectură, textul, afectat pe alocuri și de unele infidelități față de original, pare încă nesupus unei operații de „stilizare". Se simte absența tușei de scriitor. Oricum însă, nu trebuie uitat că traducerea dramei *Götz von Berlichingen* este cea dintîi în limba română. De asemenea, în privința lui *Egmont*, trebuie spus că versiunea Laurei M. Dragomirescu este net superioară celor anterioare. Traducerea poemului *Hermann și Dorothea*, satisfăcătoare în ansamblu, nu poate totuși revendica aceeași superioritate în raport de unele dintre tălmăcirile mai vechi. Chiar în forma revăzută dintr-o ediție recentă, nu s-au plivit încă îndestul hexametrii infirmi, construcțiile silnice și umpluturile („iar mama se duse/ Ca să și-l caute fiul...", „Că le-ai adus pe o șchioapă să vadă...", „N-aș mai putea s-o mai văd..." etc., etc.).

După o confruntare cu originalul, care ar urmări numai exactitatea în preluarea sensurilor, traducerea dramei *Torquato Tasso* poate fi notată cu calificativul

[1] Perpessicius, *Jurnal de lector*. Noi traduceri din Goethe, *Revista Fundațiilor regale*, nr. 3, martie 1942, p. 658—664.

*bine*. Impresia generală ce ți se impune este însă aceea că în românește versurile pălesc și-și pierd ținuta demnă, coborînd spre vulgaritate. „Mă lasă rece asta, Leonora“ zice Prințesa, care în germană se exprimă astfel : „Mich kann das, Leonore, wenig rühren“. Versuri sentențioase celebre, care impun traducătorului obligații speciale, sînt reformulate ca niște stihuri oarecare ce permit în toată libertatea parafrazări și aproximații. Distihul, dintr-o tiradă a lui Torquato Tasso, prin care Goethe și-a definit cu o pregnanță impresionantă propriu-i destin hotărît de zei : „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/ Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide“ pierde în traducere tonul grav de confesiune dramatică : „Și dacă-n chinuri omul amuțește,/ Mie mi-e dat să cînt, să spun cît sufăr“. La fel se întîmplă și în *Faust*. Faimoasele versuri : „Zum Augenblicke dürft' ich sagen :/ Verweile doch, du bist so schön !“ sînt parafrazate inadmisibil prin : „Atuncea da, aș spune clipii :/ Mai stai, acum sînt fericit“. Ca și predecesorii săi (Ion Gorun, I. U. Soricu), Laura M. Dragomirescu nu ține îndestul seama de faptul că în *Faust* versul, fraza, cuvîntul nu pot fi tratate ca într-o obișnuită piesă de teatru, în care importantă e comunicarea ideii și a sentimentului, cît mai exact desigur, dar cu toată înlesnirea în alegerea unor sinonimii. În *Prologul în cer*, expresiile *Brudersphären* (sfere înfrățite) și *Sphärenlauf* (goana sferelor) nu pot fi eliminate, cum procedează traducătoarea, fiindcă sînt esențiale pentru viziunea cosmică goetheană.

Versul (din monologul lui Faust) „Dar nimeni tot nimic nu știe“ constată o ignoranță, în vreme ce versul german exprimă neputința omului de a ști : „Und sehe, dass wir nichts wissen können !“ Prin apariția Duhului, Faust se simte azvîrlit „Ins ungewisse Menschenlos“ — „În nesigura soartă a omului“. Traducătoarea spune : „Spre mersul lumii-nvîrtejat“. O lume haotică nu corespunde nicidecum cu concepția lui Goethe, pentru care universul este o alcătuire de o perfectă armonie. Și în *Prologul în cer*, într-un pasaj în care poetul se referă la modificările profunde datorate stihiilor dezlănțuite (mișcare spectaculoasă, dar nu în afara unor

legi), întîlnim versul : „A Firii rosturi ce se sfarm' ", de asemenea contrariu concepţiei goetheene. Imprecizia, chiar dacă nu are întotdeauna asemenea consecințe, ne întîmpină în destule locuri din versiunea Laurei M. Dragomirescu.

O altă deficiență a acestei versiuni constă în înclinaţia traducătoarei de a atenua, de a îndulci expresia. În loc de „O numeşte raţiune şi o foloseşte/ Doar pentru a fi mai animalic decît orice animal" se spune : „Raţiune-i zice şi-i serveşte/ Exact la ce îl înjoseşte" ; în loc de „își vîră nasul în orice murdărie" : „îşi vîră nasu-n toate" (ceea ce are şi alt sens) ; în loc de „popi" : „preoţi" etc. În schimb, apar vulgarităţi unde nu trebuie : „Atîta rău cînd ţi-o mai arde ţie".

Şi totuşi, traducerea lui *Faust* ieşită din pana Laurei M. Dragomirescu — prima ei lucrare în versuri, şi încă de o asemenea anvergură — reprezintă o treaptă mai sus în acest proces de durată — nici acum încheiat — de integrare a capodoperei goetheene în cultura română. Confruntarea cu traducerea lui Lucian Blaga, realizată cu altă înţelegere (filozofică şi poetică) a textului şi cu o incomparabilă experienţă artistică, nu spulberă în neant truda modestei interprete din 1940.[1]

---

[1] Imputînd traducerii Laurei M. Dragomirescu rezolvările superficiale în redarea sensurilor mai adînci, Mihai Isbăşescu va fi de acord în 1958 că, în ciuda acestei deficienţe, „traducerea ei poate fi considerată totuşi printre cele mai bune realizări româneşti din acest domeniu (*Faust în literatura română*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Editura Academiei R.P.R., p. 437).

## GOETHE — ȘI NICI UN SFÎRȘIT

### 1

După cel de-al doilea război mondial, numele lui Goethe reintră în circulație foarte curînd, încît se poate spune că prestigiul poetului n-a fost afectat de vreo nouă reținere față de cultura poporului german care, sub o conducere funestă, azvîrlise omenirea în marasm și cu care România se aflase în conflict armat pentru a doua oară în răstimpul unei generații. Noua platformă ideologică de pe care se începe îndelungatul proces de reconstituire a valorilor culturale din trecut, românești și străine, modifică desigur și unghiul de vedere din care sînt abordate personalitatea și opera poetului. O seamă de autori nu numai din literatura universală, ci și din cea română, vor avea de așteptat un număr bun de ani, pînă cînd să fie acceptați și retipăriți. În această privință, Goethe se situează printre cei privilegiați, nefiind nici o clipă și de nimeni contestat și respins. Era însă un autor greu de încadrat, iar interpretarea „poziției" sale și a mesajului unei opere atît de diverse ridica probleme mult mai dificile decît creația unui Shakespeare, a unui Balzac sau Pușkin, ori, din literatura germană, a unui Schiller sau Heine. Pînă la conturarea chipului cu care autorul lui *Faust* va fi integrat culturii române socialiste, critica goetheană va parcurge acea etapă de început pe care de mai bine de un deceniu o supunem unei serioase revizuiri, pentru a înlătura deformările pricinuite de proletcultism și de exagerările sociologiste. În acea etapă, atitudinea față de Goethe este similară, de exemplu, aceleia față de Eminescu. Premisa fiind indiscutabilă, axiomatică — Goethe

este un foarte mare scriitor din literatura universală (așa cum Eminescu este un foarte mare poet al literaturii naționale) — trebuie arătat nu că e mare, ci de ce e mare. Valoarea artistului și a operei, formulată enunțiativ, trece pe un plan cu totul secundar, critica nu analizează, ci pledează, iar argumentele aduse în dezbatere sînt extraestetice. Nu întîmplător, cel dintîi articol de după 23 August 1944 despre Goethe, mai precis, din 1946, se referă la gîndirea lui filozofică, în care sînt depistate elemente ce prefigurează intuitiv principiile dialecticii.[1] Întrucît opera de artă este privită ca rezultînd direct dintr-o concepție riguros articulată, ca expresie atent strunită a unei ideologii, decisă la rîndu-i de apartenența și poziția de clasă a artistului, „gîndirea", „filozofia" lui Goethe capătă pentru cercetători o importanță de prim rang. Valoarea și actualitatea poetului sînt deduse în principal din ideile, tezele, teoriile sale, prin relevarea caracterului lor avansat. Goethe, al cărui interes pentru filozofie „nu are nimic de diletant", este socotit un exponent al „gîndirii dialectice de pe o poziție obiectivă, materialistă", care, în teoria cunoașterii, „se integrează în linia marilor filozofi premarxiști și a marilor oameni de știință...", astfel încît „în lumina interpretării marxiste, cugetarea multilaterală a lui Goethe se reliefează ca una dintre culmile gîndirii înaintate din ajunul apariției marxismului". Consemnarea caracterului contradictoriu al gîndirii goetheene nu pune tonului apologetic surdina necesară. Exagerări survin și în comentarea probelor aduse pentru a reliefa elementele umaniste și iluministe din gîndirea lui Goethe, elemente altminteri reale, ca și notele dialectice. În esență, eroarea unor asemenea interpretări constă în neglijarea faptului că Goethe este un *poet,* pentru care „ideile" (chiar în scrierile științifice) sînt intuiții, nu componente ale unui sistem (filozofic, etic, estetic etc.). În analiza „concepțiilor" sale sociale, literare și artistice se comit aceleași greșeli. Poetul și-a dat seama de exploatarea omului de

---

[1] Zevedei Barbu, *Goethe și începuturile dialecticei moderne*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 2, februarie 1946, p. 298—306.

către om, a văzut calea de dezvoltare capitalistă „ca un rău *necesar*" și și-a îndreptat privirea spre un țel „dincolo de capitalism". În artă, a fost un „realist convins", a recunoscut rolul social al artei și „întîietatea conținutului asupra formei", a judecat „caracterul progresist sau reacționar al artei după situația ei în raport cu realul" — tot atîtea motive pentru care „realismul socialist a încorporat estetica lui Goethe în tradiția lui pururea vie".

Ceea ce se scrie în acești ani despre opera literară goetheană are în vedere două aspecte principale : conținutul ei social și caracterul ei contradictoriu. Se urmărește, adică, modul în care Goethe a înțeles și a reflectat realitatea — istorică și contemporană lui — și măsura în care, prizonier al mentalității sale de clasă și al influenței mediului aristocratic, s-a abătut de la progresismul său funciar, făcînd concesii unei mentalități conservatoare. Preluînd sentințele categorice din diversele referiri ocazionale la poet ale lui Engels și Marx, sau opiniile unor critici germani de orientare materialistă, în primul rînd ale lui Franz Mehring, criticii literari, germaniștii și publiciștii români fac în genere doar efortul aplicării unor indicații de necontestat. Evident, erorile, exagerările, îngustimile acestor aplicări nu pot fi puse pe seama respectivelor indicații ; ele derivă dintr-o interpretare rigidă și din transformarea unor principii în prejudecăți.

Trei momente stimulează exegeza goetheană și activitatea de traducere a unor opere de Goethe. Cel dintîi este sărbătorirea în 1949 a două secole de la nașterea poetului, al doilea, în 1952, comemorarea a o sută douăzeci de ani de la moartea acestuia, în sfîrșit, ultimul, în 1957, comemorarea a o sută douăzeci și cinci de ani de la același eveniment. Sărbătorirea din 1949 capătă o anumită amploare, fapt relevabil ca un merit deosebit pentru o cultură aflată în plin proces de restructurare. Se organizează festivități în diferite centre din țară. La București, în ziua de 26 august, Uniunea scriitorilor ține o ședință omagială, la care vorbesc Mihai Beniuc și Alexandru Sahighian, secretari ai Uniunii. Pentru publicul larg, are loc a doua zi, sub auspiciile Institutului român

de relații culturale cu străinătatea, o manifestare la care conferențiază Radu Boureanu și se prezintă un program artistic. La Brașov, Sibiu, Timișoara, Arad, filialele Uniunii scriitorilor în colaborare cu Comitetul antifascist german patronează manifestări similare. Posturile de radio înscriu în program emisiuni speciale, constînd în recitări și muzică pe versuri de Goethe, ziarele centrale și revistele dedică poetului pagini cu articole și traduceri. *Neuer Weg* scoate un număr omagial. Bicentenarul este marcat festiv și de presa maghiară ; la manifestările din unele orașe, de exemplu la Timișoara, participă și conferențiari maghiari.

Dintre materialele publicate în 1949, articolul *Două sute de ani de la nașterea lui Goethe*, apărut fără semnătură în *Viața românească* (nr. 9, p. 177—185), cel mai amplu și mai la obiect, este și cel mai reprezentativ pentru atitudinea față de poet și opera lui, nu numai pentru momentul respectiv, ci, în linii mari, și pentru ceea ce se poate numi prima etapă a procesului de reconsiderare. Pe fundalul tabloului social-economic al Germaniei de la răspîntia secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, operele lui Goethe sînt caracterizate prin însușirile lor pozitive și negative, provenite din „poziția dublă a marelui scriitor, de artist și de filistin mizer" (calificativele aparțin lui Engels). Drama *Götz von Berlichingen* este un document al urii împotriva absolutismului feudal și a fărîmițării Germaniei, dar și al ignorării de către Goethe a adevăratei căi de obținere a libertății — lupta concretă a maselor. *Suferințele tînărului Werther* au doar aparența unui roman sentimental, fiindcă de fapt reprezintă „un vehement protest împotriva societății feudale cu normele și morala ei". *Prometeu* reprezintă o părăsire a pozițiilor mai înaintate, fiindcă „spiritul de luptă nu mai e îmbrăcat în formele active ale conflictului social, ci deplasat în sferele mitului". Dintr-o înțelegere primitivă a „realismului", ceea ce e alegoric, simbolic sau chiar „clasic" în opera lui Goethe este trecut în bilanț la pierderi. *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso* — create într-o perioadă de „refugiu în clasicism" — se situează „pe aceeași linie de renunțare la luptă și capitulare", epo-

peea *Herman și Dorothea* constituie o apologie a micii-burghezii germane retrograde și conservatoare. Cele mai de seamă opere ale poetului rămîn romanul *Wilhelm Meister* și *Faust* — ambele, creații afiliate realismului, ce-i drept, un realism „necritic". Romanul e realist, fiindcă zugrăvește „transformarea agriculturii feudale într-una capitalistă" și „procesul înlocuirii producției meșteșugărești prin cea industrială". Faust, la rîndu-i, „nimicește citadelele evului mediu" și e gata să pornească „bătălia măreață pentru viitorul omenirii", apelînd la mase. Dacă eroul e un exponent al „burgheziei în ascensiune", Mefisto „reprezintă capitalismul plin de contradicții, hrăpăreț, trecînd peste oameni și vieți, impunîndu-și voința". În finalul tragediei, cînd Faust cade, după ce și-a exprimat credința „în construirea unei realități care nu va fi la cheremul lui Mefisto", „parcă simți cum titanicul gînditor prevedea acum 150 ani clipele cînd asemenea năruirii feudalismului va veni timpul năruirii capitalismului". Dintr-un exces de zel al comentatorilor, Goethe, critic drastic al capitalismului, devine astfel și un profet al zorilor socialismului. Ideea, afirmată direct de unele articole, este sprijinită mai ales prin interpretări forțate ale unor momente din *Faust* II. Partea I a tragediei, considerată îndeobște mai accesibilă, mai unitară, mai închegată, trece pe un plan secundar, fiindcă oferă mai puțin material adecvat unei interpretări pentru care criteriul social reprezintă un criteriu de bază. În *Faust* II scenele de la curtea Împăratului și cele adiacente, episodul Filemon și Baucis, inițiativele și elanurile lui Faust permit actualizări și politizări de genul „poetul demască înșelăciunea prosperității burgheze (simbolizată în moneta-hîrtie) și dezvăluie (în ultimul act) jaful, pirateria și crima pe care se bazează acumularea de bunuri materiale în cadrul relațiilor de producție burgheze". Finalul tragediei prefigurează o societate în care oamenii muncesc în colectiv pentru binele tuturor. Anticipări ale unei organizări socialiste sînt întrezărite și în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. În sfîrșit, faptului că bătrînul Goethe l-a criticat pe pastorul Krummacher, pe care l-a atacat și tînărul Engels, i se conferă sensul unei le-

gături directe între umanismul goethean și ideologia proletariatului. Umanismul goethean este adus în discuție și pentru a se evidenția actualitatea mesajului educativ al întregii opere a poetului, caracterul exemplar al vieții acestuia și al ideilor lui pentru „etica timpului nostru" — un „umanism activ și constructiv, axat pe gestul social și fapta creatoare, umanism care constituie și el un bun al epocii noastre". Ca moto la toate cele de mai sus, sau ca o concluzie, constatarea : Goethe — „contemporan de-al nostru" capătă înțelesul cel mai propriu cu putință.

În articole se citează versuri izolate care par ieșite într-adevăr din pana unui poet revoluționar, iar poeziile alese de traducători pentru paginile comemorative din periodice și, cu atît mai mult, scurtele note explicative ce le însoțesc contribuie la crearea aceleiași impresii. *Prometeu* „este poate cea mai revoluționară creație a lui Goethe", *Balada puricelui* din *Faust*, „o strălucită și necruțătoare biciuire a vieții de curte" ; fabula *Vultur și hulub* „arată limpede împiedicarea sîngeroasă de către regimul burghez a «zborului» spre libertate și depășire" ; în catrenele *Elemente* din *Divanul occidental-oriental*, Goethe „spune că poezia trebuie să cînte dragostea, prietenia și lupta, dar în același timp să fie un îndemn la ură împotriva celor ce creează suferință și urîciune în lume". Ca niște manifeste revoluționare în toată puterea cuvîntului apar un *Cîntec de luptă*, desprins din *Trezirea lui Epimenide (Des Epimenides Erwachen)* și *Cîntec de frăție (Bundeslied)*. Cel dintîi — „unul din cele mai revoluționare din întreaga operă goetheană" — începe astfel : „Hai, frați ! spre-a lumii dezrobire !/ Fac semn comete, ceasu-i 'nalt./ A tiranilor urzire/ S-o ciopîrțim, — ș-apoi un salt !/ 'Nainte — sus ! Nu pregeta !/ Să se-mplinească opera !" Izolat, cîntecul pare într-adevăr o chemare la luptă pentru libertatea socială, împotriva tiraniei — de pe pozițiile proletariatului revoluționar ! În context, are cu totul alt sens : „piesa festivă" *Trezirea lui Epimenide* a fost scrisă în 1814 de Goethe (la cererea lui A. W. Iffland, director al Teatrului național din Berlin) în cinstea reîntoarcerii perechii regale din Franța și pentru a cele-

bra trezirea și eliberarea Germaniei. Așadar, Goethe devine revoluționar prin metoda citatului trunchiat, așa cum în aceeași vreme unii scriitori români din trecut erau înzestrați, arbitrar, cu concepții foarte avansate pe care nu le-au arătat ca atare, sau chiar le-au combătut. Al doilea cîntec, *Cîntec de frăție* este tradus astfel: „Cînd vremile se-mbună,/ prinos cu drag și vin,/ ăst cîntec împreună/ ca unul să-l rostim!/ Ne ține-un zeu tovarăși,/ el, care-aci ne-a strîns./ Văpaia urce iarăși,/ De el e focu-aprins/.../ / Un zeu ne-a dat drept lege/ Al libertății ghes/.../ Uniți, de ce ne-am teme/ spre pisc, chiar de-am cădea. —/ și-om fi-ndelungă vreme,/ în veci, ortaci așa!" Cuvinte ca „tovarăși", „libertate", „ortaci" sînt artificii care dau cînteсului o semnificație la care Goethe nu s-a putut gîndi niciodată. Poetul — cum o spune el însuși în *Poezie și adevăr* (cartea a XVII-a) — a compus cîntecul „pentru aniversarea pastorului Ewald" (după altă însemnare, pentru nunta aceluiași pastor). Oricum, e un *Tischlied*, despre care poetul adaugă că „s-a păstrat pînă azi și cum nu există o societate veselă care, adunîndu-se la o masă sărbătorească, să nu-l reia cu voioșie, îl recomand cu căldură urmașilor noștri..."

Din aceste însemnări ale noastre pe marginea articolelor, a studiilor și a traducerilor comentate reiese că în planul larg al „reconsiderărilor" Goethe a fost realmente un privilegiat. Linia generală e aceea a elogiului pînă la apologie. Un detaliu elocvent: cîte o operă tratată cu rezerve critice de unii publiciști reprezintă pentru alții o realizare deosebit de valoroasă — evident, prin conținutul de idei (avansate). S-a și văzut lucrul acesta în cazul poemului *Prometeu*. Dar și epopeea *Hermann și Dorothea*, considerată uneori o scriere antirevoluționară, devine alteori o operă în care „Goethe a salutat cu însuflețire revoluția franceză ca începutul unei ere noi". Exemplele s-ar putea înmulți, pînă la totalitatea operelor luate în discuție. Aceasta ne amintește observația mai veche a cuiva că Goethe poate fi în aceeași măsură apărat și combătut prin el însuși. Dincolo însă de propriile sale contradicții, contradicțiile reconsiderării scot la iveală stîngăciile criticii în apli-

carea unei metode noi, insuficient asimilate sau rău înțelese. Perioada la care ne referim nu trebuie absolvită de păcatele ei, deosebit de grave, cum ar fi ridicarea unor bariere de durată în calea spre cititori a unor opere mari și a unor autori mari, răsturnarea ierarhiilor reale, orientarea greșită a gustului etc. În cazul lui Goethe — motiv pentru care am evitat aici obișnuitele lapidări și ironii, ca și nominalizările[1] — efectele opticii false n-au constat în coborîrea de pe soclu a poetului și în răsturnarea scării valorice a scrierilor lui, ci în afișarea unor etichete necorespunzătoare. Iar aceste etichete, pe care timpul le-a decolorat și le-a smuls, chiar dacă vor fi adus unele prejudicii la vremea lor (și nu numai atunci)[2], au avut și un efect pozitiv : prin supraaprecierea „conținutului de idei" și a „progresismului" operei goetheene, această operă a intrat cu atît mai repede și mai imperativ în atenția editurilor și a traducătorilor. În chiar etapa sociologistă a acțiunii de reconsiderare apar traduceri de mare valoare.

## 2

Ar fi totuși o nedreptate strigătoare la cer să considerăm că merituoasa acțiune de traducere a operelor lui Goethe a început, încă din 1949, ca un rezultat direct și exclusiv al arătatelor exagerări de interpretare. Mult mai important însă decît să cîntărim în ce măsură binele s-a putut datora și răului este să consemnăm faptul în sine : la sfîrșitul deceniului al cincilea și în cuprinsul deceniului următor se pun, în privința traducerilor, bazele solide ale unei activități ce se prelungește și astăzi cu perspective dintre cele mai bune. Au acționat și acționează inițiative personale și colective, dovedind laolaltă că în conștiința românilor Goethe și-a consolidat definitiv un loc de prim rang prin valoa-

---

[1] V. articolele, studiile, traducerile publicate în presă și în volume (pînă în 1967), apud Dorothea Sasu-Țimerman.

[2] Încă în 1966, capitolul despre Goethe din *Istoria teatrului universal*, II, Editura didactică și pedagogică, București, este o colecție de interpretări sociologiste și stupidități.

rea reală a operei sale, neafectată de contestări sau de temporare erori de înțelegere. Sistemul editorial din România socialistă, permițînd o muncă planificată și garantînd traducătorilor valorificarea certă a realizărilor lor, ceea ce editurile din trecut nu făceau, a oferit premisele necesare pentru abordarea unor opere mari, pe care altădată nimeni nu și-a asumat riscul să le tălmăcească pe cont propriu, pentru reluarea altora în versiuni noi, în sfîrșit pentru difuzarea traducerilor în tiraje nemaiîntîlnite altădată. Numai două exemple : în 1955, *Faust* s-a editat în 25 100 exemplare, iar în 1960, *Suferințele tînărului Werther*, în 50 150 exemplare. Cantitativ și calitativ, traducerile din Goethe, ca și din alți mari scriitori, depășesc în ultimele trei decenii ceea ce s-a realizat înainte, de-a lungul a mai bine de un secol. Nu tot ceea ce s-a obținut e ireproșabil, precum vom și arăta, dar într-o apreciere globală putem folosi superlativul relativ fără nici o reținere. În aceleași trei decenii au apărut și studii despre Goethe competitive cu ceea ce s-a dat mai bun în trecut.

Iată volumele cu traduceri din Goethe, în ordine cronologică : *Egmont*. Tragedie în cinci acte. Traducere din limba germană de Al. Philippide, Editura de stat, 1949 — „Volum omagial publicat cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la nașterea lui J. W. Goethe" ; *Din viața mea. Poezie și adevăr*, 2 vol. Traducere și studiu introductiv de Tudor Vianu, E.S.P.L.A., București, 1955 ; *Faust*. Tragedie. În românește de Lucian Blaga. Prefață de Tudor Vianu, E.S.P.L.A., București, 1955 ; Goethe, *Despre literatură și artă*. Texte alese și studiu introductiv de Paul Langfelder, E.S.P.L.A. („Mica bibliotecă critică", nr. 47), 1957 ; *Faust*. Tragedie. În românește de Ion Iordan, E.S.P.L.A., [1957] ; *Poezii*. În românește de Maria Banuș, 1957, Editura tineretului („Cele mai frumoase poezii") ; *Faust*. Tragedie. Traducere de Ion Iordan (ed. a II-a), E.S.P.L.A. („Biblioteca pentru toți") ; *Suferințele tînărului Werther*. În românește de Al. Philippide, E.S.P.L.A. („Biblioteca pentru toți", nr. 26), 1960 ; *Poezii*. În românește de Maria Banuș (ed. a II-a), Editura tineretului, 1961 ; *Faust*. Tragedie. În românește de Lucian Blaga, 2 vol., Editura pentru literatură („Bi-

blioteca pentru toţi", nr. 144—145), 1962; *Poezii şi poeme.* Antologie, cuvînt înainte şi note finale de Romul Munteanu (antologia, care cuprinde poezii traduse, în majoritate, de Maria Banuş, este completată cu fragmente din *Faust* I şi II, în traducerea lui Lucian Blaga); *Egmont* (volumul cuprinde şi *Suferinţele tînărului Werther*, în traducerea lui Al. Philippide), Editura tineretului („Biblioteca şcolarului", nr. 79—80); *Teatru.* Traduceri de Laura M. Dragomirescu (*Götz von Berlichingen, Torquato Tasso)* şi Al. Philippide *(Ifigenia în Taurida* şi *Egmont).* Prefaţă de acad. Tudor Vianu, Bucureşti, 1964, Editura pentru literatură; *Din viaţa mea. Poezie şi adevăr.* Traducere, cuvînt înainte şi note de Tudor Vianu, 3 vol., Bucureşti, 1967, Editura pentru literatură („Biblioteca pentru toţi", nr. 387—389); *Faust* Tragedie. În româneşte de Lucian Blaga (ed. a II-a), 2 vol., Editura pentru literatură („Biblioteca pentru toţi", nr. 144—145); *Călătorie în Italia.* Traducere şi note de Gh. I. Ciorogaru, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969; *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister.* În româneşte de Valeria Sadoveanu, Bucureşti, 1972, Editura Univers; *Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister.* În româneşte de Valeria Sadoveanu. Postfaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, 1972, Editura Univers; *Maxime şi reflecţii.* În româneşte de Gheorghe Ciorogaru. Prefaţă de Sergiu Sălăjan, Editura Univers, Bucureşti, 1972; *Gîndirea lui Goethe în texte alese.* Alegerea şi sistematizarea textelor, traducere şi comentarii de Mariana Şora, 2 vol., Editura Minerva („Biblioteca pentru toţi", nr. 761—762); *Poezii.* Antologie, cuvînt înainte şi note de Ion Acsan, Editura Univers, Bucureşti, 1974; *Afinităţile elective.* Traducere de Eugen Filotti. Prefaţă şi tabel cronologic de Ion Roman, Editura Minerva („Biblioteca pentru toţi", nr. 854), Bucureşti, 1975; *Corespondenţă* Schiller-Goethe. Traducere de Lucia Popescu. Prefaţă de Sevilla Răducanu, Editura Univers, 1976; *Reineke Vulpoiul.* Traducere de Iulia Murnu. *Hermann şi Dorothea.* Traducere de Laura M. Dragomirescu. Prefaţă şi tabel cronologic de Ion Roman, Editura Minerva („Biblioteca pentru toţi", nr. 942), 1978; *Suferinţele tînărului Werther.* Traducere de Alexandru

Philippide. *Afinitățile elective*. Traducere de Eugen Filotti (ed. a II-a), Editura Univers, București, 1978. De adăugat : Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe. În ultimii ani ai vieții sale*. În românește de Lazăr Iliescu. Prezentare de Al. Dima, Editura pentru literatură universală, 1965.

Dintre volumele de mai sus, numai cele din „Biblioteca pentru toți", și numai începînd din 1960, s-au tras într-un tiraj de 526 930 exemplare, de unde se poate deduce că traducerile din operele lui Goethe, editate între 1949 și 1978, se apropie de un milion de exemplare. În România de azi, o carte cu semnătura Johann Wolfgang Goethe este un *best-seller !*

Pentru a completa bibliografia goetheeană, iată și cărțile românești și străine (traduse) despre Goethe, apărute în aceeași perioadă : Tudor Vianu, *Goethe*, Editura pentru literatură, 1962 ; Romain Rolland, *Goethe și Beethoven*, Editura muzicală, 1963[1] ; Eugen Barbu, *Măștile lui Goethe*, Editura pentru literatură, 1967 ; Friedrich Gundolf, *Goethe*. Traducere, prefață, tabel cronologic și indici de Ion Roman, 3 vol., Editura Minerva („Biblioteca pentru toți" nr. 650—652), 1971 ; Constantin Noica, *Despărțirea de Goethe*, Editura Univers, București, 1976. Poate că n-ar trebui uitat nici romanul *Lotte la Weimar* de Thomas Mann, tradus de Al. Philippide (Editura pentru literatură universală, 1964), între altele, și pentru motivul că a prilejuit recenzenților unele considerații despre poet și despre înrîurirea acestuia asupra romancierului.[2] În afara prefețelor la traduceri, studii despre Goethe apar în diverse periodice[3] sau în volume ale unor critici ; un bun

---

[1] Un articol despre *Goethe și Beethoven* de Eugeniu Speranția, în *Steaua*, nr. 3, martie 1957. Același, în *Cariera unei legende*, *id.*, nr. 1, ianuarie 1959, p. 109—113, despre motivul Faust, tragedia lui Goethe și opera lui Gounod inspirată de aceasta.

[2] Cf. și Radu Enescu, *Goethe și Thomas Mann*, în *Scrisul bănățean*, nr. 5, mai 1957, p. 72—75.

[3] O mențiune specială pentru două studii despre relațiile lui Goethe cu clasicismul grec și latin : *Goethe și o figură homerică : Nausicaa*, de Adelina Piatcovski, în *Studii de literatură universală*, 1960, II, p. 287—296 ; *Goethe și Ovidiu*, de Grigore Tănăsescu, în *Studii clasice*, X, 1968, p. 225—230.

capitol Goethe, în *Istoria literaturii germane* de Mihai Isbăşescu (Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968).

Difuzarea operei lui Goethe în România cunoaşte acum şi alt aspect: publicarea unor scrieri în original sau a unor traduceri în limba maghiară, sîrbă etc., destinate naţionalităţilor conlocuitoare respective, precum şi a unor studii în aceleaşi limbi.[1]

3

„Traducerea unei poezii — spune undeva Lucian Blaga — sau este în sine şi prin sine poezie, sau nu este nimic". Această condiţie, în trecut mai des neîndeplinită decît respectată, are astăzi şanse incomparabil mai mari de realizare. Mai întîi, pentru că limba română — după cum constată un alt mare poet şi excepţional traducător de poezie, Al. Philippide — este „un admirabil instrument liric", capabil să exprime „absolut orice gîndire, orice nuanţă, orice mlădiere lirică". În al doilea rînd, pentru că traducerea de poezie, în general traducerea literară a încetat a mai fi o treabă de amatori, devenind o lucrare de artă, practicată de poeţi (ceea ce altădată era o excepţie), sau de traducători specializaţi. Am putea spune că traducerea literară a devenit astăzi o adevărată profesie, care presupune în primul rînd experienţă, dar, neîndoielnic, şi talent. Poeţi contemporani dintre cei mai de seamă răsădesc permanent în româneşte — după expresia lui Al. Philippide — „flori de poezie străină". De asemenea, dispunem de un număr de tălmăcitori, fără activitate poetică proprie, sau cu o asemenea activitate mai modestă, dar înzestraţi cu sensibilitate şi gust, buni mînuitori ai limbii poetice, cîteodată mai flexibili, mai adaptabili decît poeţii „mari". Este acesta un fenomen căruia i se acordă prea puţină atenţie şi căruia s-ar cuveni să i se dedice o cercetare specială. De premisele favorabile arătate beneficiază şi transpunerea în româneşte a operei lui Goethe.

---

[1] V., între altele, studiul lui Paul Langfelder, *Zu Goethes „Faust"*, Literatur-Verlag, Bukarest, 1964.

Încă din 1949, cînd presa mai accepta unele traduceri oferite de amatori, uneori conştiincioase, alteori „prelucrate", poezia gotheană începe să-şi afle interpreţi în rîndul poeţilor. În numărul aniversar al *Vieţii româneşti* (9/1949), selecţia operată de aceştia se conformează parţial viziunii sociale din articolul redacţional, nu însă în dauna adevărului despre poet, întrucît poeziile alese sînt într-adevăr reprezentative. Astfel, H. Bonciu se opreşte la *În faţa judecăţii (Vor Gericht)*, iar Veronica Porumbacu la *Rugăciunea unei paria (Des Paria Gebet)*, la un dialog din *Divanul occidental-oriental — La porţile raiului (Einlass)* — (în care Poetul spune : „Am fost un om şi om, ştii bine, / e să fii un luptător"), şi la octetul *Cinci lucruri (Fünf Dinge)*, cu caracter de sentenţă morală („Canalia, nimic nu poate ajunge, / Pizmaşul, pe sărac nu-l plînge" etc.). În rest, alegerea ţine seama de celebritatea versurilor. Veronica Porumbacu dă o nouă versiune, reuşită, a baladei *Der Sänger* şi una, şovăitoare, a cîntecului de provenienţă populară *Heidenröslein*. Cu excepţia ultimei, traducerile Veronicăi Porumbacu pot concura oricînd la alcătuirea unui sumar de antologie. Nu acelaşi lucru se poate spune despre *Mignon* de H. Bonciu, care pierde refrenul, esenţial pentru muzica acestei frumoase poezii, şi nici despre cele două tălmăciri ale lui Ion Caraion, acum treizeci de ani lipsit de bogata experienţă a excelentului tălmăcitor de poezie, care e astăzi. Citită fără raportare la original, versiunea sa *Odihnă (Ein gleiches)*, e, desigur, poezie : „Peste toate crestele / Pacea-i domn ! / Frunze-n piscuri, veştedele, / Rar ca-n somn, / Freamătă. / Păsări dorm şi e tăcere. / Noaptea-ndată-ţi cere / Camătă", dar cele două elemente concrete pe care le introduce — „veştedele" şi „noaptea" — sînt păgubitoare. Epitetul dă peisajului montan o înfăţişare autumnală dezolantă, iar substantivul elimină echivocul din final. În versurile : „Warte nur, balde / Ruhest du auch", odihna aşteptată nu e cumva a morţii, şi nu a nopţii ? Neizbutită este traducerea sextetului *Eigentum (Avuţie)*, în care Ion Caraion încearcă să dea stihurilor enunţiative puţin sclipăt poetic. Fraza lui Goethe, secţionată metric, care sună în traducerea textuală la fel de prozaic ca în original : „Ştiu că nu-mi

aparține nimic / Decît gîndul, care netulburat / Vrea să-mi curgă din suflet...", e poetizată prin imagini false: „Doar gîndul, vraciu netulburat, / Atît pe lume mi-este dat, / Să-mi curgă-n suflet ca un vin..."

Dintre poeții care colaborează la același număr din *Viața românească*, Maria Banuș nu rămîne la acest contact ocazional cu poezia goetheană. Placheta sa *Goethe*, prin care Editura tineretului inaugurează în 1957 colecția „Cele mai frumoase poezii", cu o dezvoltare ulterioară prodigioasă, este cea dintîi antologie de după cel de-al doilea război mondial, mai restrînsă cantitativ decît altele mai vechi, dar incomparabil superioară calitativ tuturor. Traducătoarea alcătuiește sumarul numai din lirica lui Goethe, selectînd „unele din poeziile cele mai reprezentative (...), care răspund totodată, în cea mai mare măsură, sensibilității noastre de astăzi" *(Cuvînt înainte)*. Cele optzeci și patru de titluri sînt grupate în ciclurile devenite tradiționale în edițiile germane: *Cîntece*, *Cîntece de lume*, *Din „Wilhelm Meister"*, *Aprope-n forma antică*, *Elegii*, *Epigrame*, *Sonete*, *Artă*, *În chip de parabole*, *Dumnezeu și lumea*, *Divanul Apusului și Răsăritului*.[1] Dintre liricele absente, una mai ales ne trezește regretul de a nu o vedea interpretată de poetă: *Elegia* (din Marienbad). Traducerile Mariei Banuș sînt excelente. *Știi tu țara cu lămîii-n floare...* oferă în acest sens un exemplu de transfer ireproșabil al unei poezii. Nostalgia, adorația și supunerea din cîntecul lui Mignon trec întocmai, fără nici o pierdere, în strofele românești, care preiau cu un firesc absolut forma, imaginile, chiar fraza, pînă la cuvinte. Cînd o asemenea exactitate, rar realizabilă, nu poate fi obținută, poeta își ia inevitabil unele libertăți, însă cu grija de a nu trăda poezia. În *Mailied*, strofa alcătuită din versuri foarte scurte (patru/cinci silabe) neîngăduind preluarea textuală a imaginii, aceasta e refăcută, în spiritul și cu sugestia din original, prin sinonime și epitete de aceeași tonalitate: „O, Lieb', o Liebe / So golden schön, / Wie Morgenwolken / Auf

[1] Reeditîndu-și în 1961 antologia, Maria Banuș a mai adăugat *Floarea de răsură*, *Prometeu* și *Cîntecul Margaretei la roata de tors*.

jenem Höhn!" — „O dorul, dorul, / O, fraged dor, / Ca-n zori, pe culme, / Întîiul nor". Uneori parafrazarea modifică totuşi sensul metaforei, alteori, o anume tendinţă de efeminare atenuează nota de senzualitate caracteristică eroticii goetheene. Asemenea scăderi constituie însă excepţii. Virtuozitatea traducătoarei se confirmă şi în poeziile reflexive (*Cîntecul duhurilor peste ape, Dumnezeiesc*), precum şi în transpunerea hexametrilor din *Elegiile romane* şi *Epigramele veneţiene*. Reuşita s-ar putea exemplifica aici cu oricare. Reţinem epigrama 14, doar pentru că ne ia mai puţin spaţiu :

Ca nicovala e ţara, stăpînitoru-i ciocanul.
Poporul cu tabla-l asemui, ce-n mijloc se-ndoaie.
Vai de tabla sărmană, cînd lovituri nemiloase
Cad la-ntîmplare şi-n veci nu se mai gată căldarea.[1]

Apărut cu aproape două decenii după culegerea Mariei Banuş, volumul Goethe — *Poezii* (Editura Univers, Bucureşti, 1974) deschide cititorului român cea mai largă perspectivă de pînă acum asupra poetului şi, totodată, indică, relativ aproape de adevăr, cotele receptării în cultura română a liricii şi epicii acestuia. Iniţiativa aparţine lui Ion Acsan, poet şi traducător el însuşi, care-şi asumă însă de data aceasta numai misiunea de antologist şi comentator. Grupajul poeziilor (în număr de o sută optzeci şi trei) preia sistematizarea cronologică din ediţia de la Weimar, 1887—1910 : *Perioada rococo-anacreontică, Perioada „Sturm und Drang", Perioada Weimar* (inclusiv ciclul *Din „Wilhelm Meister"), Perioada clasică (Elegii I, Elegii II, Epigrame), Balade, Sonete, Divanul Apusului şi Răsăritului, Trilogia pasiunii, Zeu şi Univers, Din „Faust", Din „Poezie şi adevăr"*. Cu un asemenea cuprins, antologia reprezintă un mare pas înainte, care trebuie preţuit ca atare, dar care nu poate fi considerat ultimul. Numărul poeziilor tălmăcite pentru prima dată este mare, totuşi antologia încă nu devine integral reprezentativă. Desigur, o traducere completă a versurilor lui Goethe este nu numai imposibilă, ci şi

---

1 O recenzie elogioasă a traducerilor Mariei Banuş publică Al. Dima în *Iaşul literar*, nr. 5, mai 1957, p. 94—97.

nerecomandabilă. Volumele poetului sînt atît de încărcate de balast (stihuri de circumstanță, dedicații, versificări prozaice, polemici lipsite de interes pentru un cititor străin etc.), încît o selecție riguroasă rămîne oricînd necesară. Ceea ce trebuie totuși imputat, sub aspectul alcătuirii sumarului antologiei lui Ion Ascan, care a trecut prin sită și traducerile mai vechi, ar fi mai întîi tocmai insuficienta valorificare a ceea ce s-a acumulat de-a lungul deceniilor. De la St. O. Iosif *(Izbăvire, Stropii de nectar)* pînă la Veronica Porumbacu *(Rugăciunea unui paria)* s-ar fi putut recolta un buchet de tălmăciri valoroase care ar fi îmbogățit sumarul. Prezența lui Eminescu, a lui Dimitrie Anghel, Barbu Nemțeanu, George Murnu, Zaharia Stancu, G. Călinescu ar fi dat antologiei un caracter mai reprezentativ și prin sugerarea amploarei interesului arătat poeziei lui Goethe. În unele cazuri, traducerile din trecut puteau înlocui încercări noi, mai puțin reușite. În al doilea rînd, ceea ce se poate imputa sumarului este absența unor poezii tălmăcite de mai multe ori de-a lungul anilor, încît am zice că, prin frecvență, au intrat oarecum în patrimoniul goethean românesc : *Trost in Tränen, Die Spröde, Selbstbetrug* etc. În sfîrșit, dintr-o antologie reprezentativă nu pot fi omise cîteva specii cultivate de Goethe, fără de care cunoașterea acestuia rămîne incompletă : așa-numitele *Gesellige Lieder (Cîntece de petrecere)*, cum ar fi *Tischlied* sau *Ergo bibamus*, poeziile vesele, de care cititorul prizonier al prejudecății că poetul a fost un sever olimpian ia cunoștință cu uimire, cum ar fi *Der Müllerin Verrat (Trădarea morăriței)*, în fine, la antipodul tuturor acestora, deși nu lipsite uneori de umor, distihurile și catrenele din ciclurile *Sprichwörtlich* și *Xenii*. În ceea ce privește ultimele cicluri, traducerile lui N. Iorga, pe care le-am semnalat, ar putea constitui un prim lot de luat în considerație.

Într-o antologie de poezie străină, calitatea e bivalentă. Accentul cade totuși pe valoarea traducerilor. Autorii acestora sînt în antologia asupra căreia stăruim poeți din trecut și contemporani : St. O. Iosif, Panait Cerna, Ion Pillat, Emanoil Bucuța, Ștefan Nenițescu, Lucian Blaga, Al. Philippide, Barbu Solacolu, Maria Banuș, Ște-

fan Augustin Doinaş; remarcabili scriitori şi oameni de cultură: N. Iorga, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu; traducători versaţi: N. Argintescu-Amza, I. Cassian-Mătăsaru, Aurel Covaci. Ponderea revine celor din urmă. Numai Argintescu-Amza[1] şi Aurel Covaci, cu cîte cincizeci, respectiv patruzeci de traduceri asigură jumătate din cuprinsul antologiei. S-ar deduce că, după adunarea materialelor existente, autorul antologiei a comandat ceea ce-i mai trebuia pentru edificarea construcţiei proiectate. Iniţiativă lăudabilă, fiindcă aşa s-a putut obţine prezentarea integrală a ciclului *Elegii romane,* a unui florilegiu bogat din *Divan,* a unui considerabil număr de alte poezii şi poeme importante. Tălmăcitor foarte productiv din diverse literaturi, Aurel Covaci, înzestrat cu o maleabilitate puţin obişnuită, şi-a rezervat totuşi numai poezii de expresie ponderată, din perioada clasică şi de bătrîneţe a creaţiei goetheene. *Elegiile romane,* a căror tălmăcire o împarte cu Maria Banuş, poemul de un farmec discret, *Alexis şi Dora,* elegiile *Euphrosyne* şi *Hermann şi Dorothea,* piesele din *Divan* sînt realizări ale unui interpret ce pare a se retrage de-o parte, lăsînd versurile să treacă direct dintr-o limbă în alta, ca printr-o osmoză miraculoasă. Cîteva lucruri bune dau şi I. Cassian-Mătăsaru *(Cu un lănţug de aur, Cristinel)* şi N. Argintescu-Amza *(Vulturul şi porumbelul, Cîntecul de furtună al drumeţului, Prometeu, Ganimed, Cîntec de pelerin în zori, Dragoste nouă, viaţă nouă, La judecată, Cîntăreţul, Căutătorul de comori, Zeul şi baiadera).* Amîndoi însă, şi într-o măsură deosebit de mare cel de-al doilea, comit o eroare fatală pe care am întîlnit-o şi la alţi traducători din poezia goetheană. Aici nu ne-am propus a recenza antologia lui Ion Acsan, iar dacă ne ocupăm relativ pe larg de ea, o facem nu numai din dorinţa de a ne lămuri cum stăm cu preluarea creaţiei lui Goethe în româneşte, ce poate fi înscris în bilanţ la activ şi ce la pasiv, dorinţă ce ne-a însoţit în toată lucrarea, ci o facem şi cu speranţa că observaţiile noastre ar putea fi utile noilor competitori în această acţiune de

[1] N. Argintescu-Amza a publicat şi mai înainte zece traduceri din Goethe (*Luceafărul,* nr. 2, 10 ianuarie 1970, p. 8), dintre care numai cîteva au fost acceptate în antologie.

maximă răspundere, care e traducerea operei unuia dintrei cei mai mari poeţi ai lumii.

Exactitate absolută în transpunerea poeziei nu se poate obţine. Orice traducere poetică presupune, într-o măsură mai mare sau mai mică, aproximaţii. Pentru poetul-autor, sentimentul, starea de spirit îşi află în mod natural, impunîndu-le, mijloacele de expresie, forma. „Forma“ şi „conţinutul“, chiar dacă momentul genezei nu e dispensat de efort, ţîşnesc laolaltă, ca şuvoiul de apă şi lumina colorată a unei fîntîni arteziene. Poetul-traducător se află în faţa unui element concret, forma, şi a altuia, conţinutul, pe care forma îl dezvăluie, dar îl şi ascunde. Pentru el, unitatea nu mai e un dat, astfel că trebuie refăcută. La o lectură obişnuită, traducerile lui N. Argintescu-Amza sună bine. Logica poeziei nu are claritatea silogismului, astfel încît articulaţiile false să se divulge la prima vedere. Iată ultima strofă din *Către Werther :*

Prietene, zîmbeşti ! Cum se cuvine :
Din crunta despărţire strîns-ai faimă !
Sărbătorit ai fost şi-n rău şi-n bine.
În urmă-ţi stau şi fericiri, şi spaime...
Te prinde iar făgaşul şovăielnic,
Al patimilor labirint părelnic.
Strînşi în gîtlejul de urgii al soartei,
Sfîrşim prin despărţiri în prag de moarte !
Dar cum ne mişcă sunetul de liră,
E despărţirea moarte,-ncet ne fură !
În mreji şi cazne sufletul se miră :
Dă-i glas zeiesc să spună cîte-ndură !

Strofa, ca multe altele ale lui Argintescu-Amza, pare corectă şi chiar „poetică“. În realitate, însă, totul e calp. Neclarităţi şi nonsensuri s-ar putea găsi şi fără confruntarea cu originalul, dar nu acestea interesează ci trădarea înţelesului poeziei, a confesiunii de un tulburător dramatism, care s-ar tălmăci astfel : „Prietene, zîmbeşti, cum se cuvine : / O despărţire grozavă te-a făcut vestit ; / Ţi-am celebrat jalnica nenorocire, / Tu ne-ai lăsat în urma ta pentru fericire şi durere ; / Apoi ne-a ademenit din nou calea nesigură, / Labirintică a pasiunilor ; / Şi ne-a de-

vorat o nouă primejdie, / Despărțirea, în cele din urmă — despărțirea e moartea ! / Ce mișcător sună, cînd poetul cîntă, / Să eviți moartea, pe care o aduce despărțirea ! / Căzut în capcana unor asemenea chinuri, pe jumătate vinovat, / Un zeu i-a dat (harul) să spună cît suferă". Cum se vede, începînd cu versul al patrulea, Goethe se referă la sine. Cînd a scris *Trilogia pasiunii*, din care face parte *Către Werther*, trecuse printr-o nouă experiență erotică, ultima, și de aceea cea mai dureroasă. Din nou, dragostea îi fusese interzisă, și din nou se simțise în pragul morții, de data aceasta apropiată, reală și inevitabilă. În tinerețe se salvase, așezînd povara suferinței sale pe umerii lui Werther, acum nu mai avea nici o speranță, ci doar putința — un dar al zeilor — de a-și mărturisi durerea. Poetul însuși și-a numit întreaga creație o spovedanie și și-a calificat poeziile drept „ocazionale". Traducerea, din care am citat, n-a ținut seama de acest lucru și nici de faptul că în ultimele versuri Goethe face aluzie la finalul dramei sale *Torquato Tasso*, din care versul din urmă e preluat aproape întocmai. Exemple de erori similare, provenind din ignorarea „ocaziei", s-ar putea da multe din traducerile lui Argintescu-Amza ; cîteva, și din tălmăcirile lui I. Cassian-Mătăsaru. Un alt traducător, Barbu Solacolu, care se descurcă onorabil, dar fără strălucire, cînd versurile abordate nu pun „probleme", cade, prin neinformare, în aceeași capcană. În sonetul *Nemesis*, poetul se confesează : „Cînd prin popor bîntuie înverșunata molimă, / Trebuie să părăsești prudent societatea./ Și eu, adesea, cu șovăieli și așteptînd să treacă / M-am ferit de unele influențe. // Și deși Amor m-a îmbunat de multe ori, / n-aș vrea la urma urmelor să mă ocup de el. / Așa mi s-a întîmplat și cu Lăcrimașii / Atunci cînd cloceau rimele cvadruple și triple. // Acum însă urmează pedepsirea disprețuitorului, / Ca și cînd facla de șerpi a Eriniilor / L-ar alunga de pe munte în vale, / de pe uscat pe mare. // Aud firește hohotul de rîs al Geniilor ; / Totuși de orice șovăială mă despart / Furia sonetelor și turbarea iubirii". Regretăm că economia de spațiu ne obligă la asemenea translațiuni în proză, dar citatele în germană tot nu ne-ar scuti de ele. Pe de altă parte, aici

nu ne preocupă propriu-zis transferul de poezie, ci pur și simplu măsura în care traducătorii îndeplinesc o condiție elementară ; înțelegerea poeziei. Pentru a pricepe cele patru strofe, traducătorul ar fi trebuit să știe că Goethe n-a fost amator de forme fixe, cultivate ca exerciții de pură virtuozitate, din care pricină și socotește, cu ironie, drept o adevărată molimă moda tiparelor prețioase ilustrată de piesa *Lacrimas* de U. v. Schütz, editată în 1803 de A. W. Schlegel. În *Nemesis* se scuză zîmbind că a căzut totuși victimă acestei molime, scriind sonete, așa cum s-a lăsat prins din nou, fără voie, în mrejele iubirii. Sonetele sale sînt producții grupate în anul 1807 (de aici „furia sonetelor") și se referă la o nouă iubire — pentru Minna Herzlieb (de aici „turbarea iubirii"). Ignorînd, sau neluînd în seamă toate acestea, traducătorul răscroiește două catrene și două tertine fără nici un sens, sau, în orice caz, fără sensul din original : „Cînd molimi bîntuie cu-nverșunare, / Cuminte e să fugi prevăzător : / Și eu am șovăit de multe ori, / Dar n-am dat altor gînduri ascultare. // Deși iubire-adesea-ndestulare / Mi-a dat — mi-e totuși joc îmbietor ; / Așa-mi fu și al «Lăcrimaților» / Romantici cu urzeli de rime rare. // Înfumuratul plata și-o primește, / Căci torța Eriniile-și aprind / Și-l fugăresc cu-a șerpilor vîltoare. // Eu rîsul lor de-aud cum hohotește, / Din meditare tot nu mă desprind, / Mă smulge doar a dragostei ardoare".

Cu tot molozul, cea mai recentă antologie din poezia lui Goethe rămîne un edificiu solid, pe care-l vedem mărit și împodobit în viitor nu numai cu materiale noi, ci și cu unele vechi, durabile. Printre coloanele impunătoare ce-l susțin se numără superbele transpuneri ale lui Lucian Blaga — *Dor fericit*, *Cuvinte orfice*, și *Elegie* (din Marienbad) — și foarte frumoasele versiuni ale lui Ștefan Augustin Doinaș, fidele atît cît fidelitatea nu poate dăuna poeziei, și poetice atît cît poezia tradusă nu devine infidelă față de original.

4

Cînd a scris în 1946 *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Lucian Blaga a avut fără îndoială în vedere modelul autobiografiei goetheene *Poezie și adevăr*, pe care o evocă și titlul: *hronicul*, adică „adevărul“, și *cîntecul*, adică „poezia“. Dealtfel, cu puțini ani înainte, poetul lăsase să se înțeleagă că-l ispitește gîndul să realizeze „ceva în genul autobiografiei lui Goethe“.[1] Dincolo de unele asemănări formale și simple coincidențe[2], trebuie spus că evocarea poetului român este goetheană prin aceea că reconstituie cu intenție un proces de devenire, sub înrîurirea mediului fizic și moral înconjurător și a unor factori spirituali (mai puțin persoane, ca la Goethe, cît mai ales lecturi, menționate mereu și de acesta). Tratarea autobiografiei ca un *Bildungsroman*, inițiată de Goethe, a intrat de la el în uz, astfel încît pecetea goetheană apare și în scrieri ce nu mai au vreo legătură directă cu modelul prim. De menționat în acest sens *Anii de ucenicie* ai lui Mihai Sadoveanu (titlul amintește totuși de *Wilhelm Meisterslehrjahre*), sau chiar prima parte din *O viață de om* de N. Iorga. La Blaga, legătura este identificabilă sub mai multe aspecte. Sub unele ce provin din însușirea metodei. Astfel, *Hronicul și cîntecul vîrstelor* se încheie cu un moment biografic similar aceluia din *Poezie și adevăr* și cam la aceeași vîrstă (24, respectiv 26 ani), fiindcă în acel moment ia sfîrșit formarea propriu-zisă. În aceeași categorie se situează și atenția arătată factorilor formatori inițiali, de la familie (Mama și Tatăl), pînă la universul imediat (satul, casa părintească, descrisă cu aceeași minuție, cu care e descrisă în *Poezie și adevăr* locuința din Frankfurt a consilierului aulic). „Goetheană“ este și conștiința trezită de timpuriu a propriei valori, care conferă importanță tuturor acestora („Hrăneam încă mai demult, aproape de totdeauna, convingerea că aș putea să înfloresc cu folos mai înalt în viață...“). Autenticitatea trăirilor din copilărie și tinerețe consemnate în *Hronic*... este categorică

---

[1] Cf. Doina Petreanu, *O dimineață cu dl. Lucian Blaga*, în *Viața*, 25 mai 1942.

[2] Cf. George Gană, *op. cit.*, p. 382—385.

și nu se pune nici o clipă problema imaginării prin imitare a vreunui episod. Ceea ce ni se pare că se întrevede este satisfacția autorului de a fi în situația să noteze predispoziții sufletești și experiențe paralele cu acelea ale maestrului. De aici poate accentul pus pe unele detalii, cum ar fi : atracția exercitată asupra micului „Lulu Popii" de istoriile biblice și trecătoarea criză religioasă parcursă de același, pasiunea de naturalist dintr-o vacanță, folosul adus de o excursie școlărească în Italia, o adevărată *Italienische Reise* de proporții reduse, dar cu urmări însemnate („Mă întorceam din călătorie fără îndoială mai matur...") etc. Deosebirile dintre cele două autobiografii sînt mari. În *Hronicul și cîntecul vîrstelor* mai puțină substanță epică, o perspectivă mai restrînsă asupra mișcării culturale, dar o participare afectivă mai intensă, dramatică la cele relatate (departe de olimpianismul goethean), de unde și mai multă poezie.

La cîțiva ani după redactarea autobiografiei, Lucian Blaga pășește la realizarea unei opere ce-i încununează preocupările goetheene : traducerea lui *Faust*. Fragmente din versiunea sa apar în 1954, în *Steaua* (nr. 2., mai, p. 68—77, și nr. 4, iulie, p. 56—71). Îndată după aceea, apoi după editarea traducerii în volum (1955), critici și scriitori își spun cuvîntul, care e uneori foarte defavorabil. Cel mai aspru îl rostește Tudor Arghezi într-un articol cu care poetul participă la o discuție despre traduceri inițiată de revista *Veac nou* în vara anului 1954. După cîteva considerații asupra tălmăcirii de poezie, Tudor Arghezi se referă la traducerea lui *Faust* — „mărgăritarul lui Goethe", care poate fi transpus numai de „un meșter dibaci, inspirat și cu pana tare", însușiri ce-i lipsesc, după opinia sa, lui Lucian Blaga, a cărui alegere de către editură a fost „nenorocoasă". „Întrebarea cititorului — se aprinde poetul — este cum s-a putut admite de către o editură asortată cu un mare contingent de specialiști, un text atît de scăzut în nivel ca să-și justifice marile năzuințe ? Traducerea e pur și simplu, și mă simt mîhnit, execrabilă." Eșecul traducătorului ar proveni din lipsa unei perfecte calificări și a unei con-

cordanțe de sensibilitate cu originalul.[1] Blaga, poetul-filozof, cititor și adorator al lui Goethe încă din adolescență, analistul profund al gîndirii goetheene, pe care a și receptat-o, printr-o anume afinitate — incompetent să traducă *Faust?* Rareori poeții pot fi critici obiectivi. Alt scriitor, Ion Marin Sadoveanu, comentează traducerea lui Blaga cu mai multă pondere și la obiect. Avea, dealtfel și oarecare competență. Chiar în 1954, ține la Teatrul național din București o conferință experimentală, în care se ocupă și de dramaturgia lui Goethe, asupra căreia revine și în 1957, fără vreun spor de informație sau de interpretare față de conferința din 1934.[2] Inspirat traducător al *Elegiei din Marienbad,* tălmăcitor cu dexteritate și al unui scurt fragment din *Faust,*[3] Ion Marin Sadoveanu evidențiază ca reușite ale lui Lucian Blaga *Închinarea,* căreia poetul român i-a dat în românește „răsunetul majestuos și emoționant", primul monolog al lui Faust, Noaptea Valpurgiei și alte „părți întregi de înaltă poezie". Obiecțiile se referă la pierderea pe unele spații a „bogăției invenției verbale", la prozaizarea unor momente, în genere a părților „direct realiste, atît de robust și precis exprimate de Goethe", la faptul că „marile părți ale umorului nu spumează și nu amuză ca originalul". După opinia lui Ion Marin Sadoveanu, „o anumită plasticizare în rostiri directe e mai puțin la îndemîna lui Lucian Blaga".[4] O altă recenzie evidențiază efortul lui Blaga de a prelua imaginile din original, sau, cînd aceasta nu e posibil, de a le înlocui ori modifica, însă „niciodată în afara atmosferei". De o „fidelitate accentuată" în unele pasaje, versiunea blagiană exagerează uneori traducînd *ad-litteram* expresii

---

[1] Tudor Arghezi, *Edituri și tălmăciri,* în *Veac nou,* nr. 33, 2 iulie 1954, p. 2.

[2] Cele două conferințe — *Teatrul german pînă la clasicism* și *Teatrul clasic german* — în *Istoria universală a dramei și a teatrului,* ed. cit., p. 51—66, și 69—86.

[3] *Fragment din „Faust"* (Partea doua, actul 5, scena 5), în *Viața românească,* nr. 9, septembrie 1949, p. 186—187. Același fragment este tradus tot atunci de Petre Solomon, în *Scînteia,* nr. 1515, 28 august 1949, p. 3.

[4] Ion Marin Sadoveanu, *Goethe — „Faust",* în *Gazeta literară,* nr. 42, 20 octombrie 1955, p. 5.

germane, iar alteori face adaosuri, sau devine prea liberă, pe alocuri chiar vulgară (dansul țărănesc din fața porții orașului).[1] În sfîrșit, o notă din *Neuer Weg* salută cu elogii apariția traducerii lui Lucian Blaga, nu însă fără a observa că în unele pasaje „expresia nu sună în limba română atît de natural, viu și direct (ca de exemplu, în scena finală a părții a II-a), iar uneori pare că ici, colo a fost introdusă o idee pe care Goethe n-a formulat-o."[2]

Lucian Blaga a tradus *Faust* ca urmare a unei inițiative editoriale, totuși alegerea operei a fost a sa. Editura de stat pentru literatură și artă i-a cerut în 1951 să colaboreze la tălmăcirea teatrului lui Shakespeare, dar *Hamlet*, pe care l-ar fi dorit, fusese încredințat altcuiva. „În cazul acesta, a răspuns poetul, aș prefera pe *Faust* al lui Goethe. Îmi vine mai bine." În destăinuirile sale asupra modului cum a tradus tragedia lui Goethe, adaugă că inițiativa editurii s-a întîlnit cu „admirația ce-o nutream dintotdeauna pentru *Faust*". Patru au fost problemele pe care și le-a pus : limba, transpunerea termenilor locali germani și de mitologie populară, stilul și versificarea. În problema limbii, s-a decis a folosi, după cerințe, atît expresia neaoșă de origină populară, evitînd însă abuzul de expresii regionale, cît și neologismul, pe care, pentru a înlătura impresia prozaică, să-l combine cu „o expresie autohtonă, plastică, sau plină de sevă". Pentru termenii locali germani și de mitologie populară, a recurs la „termeni din geografia noastră populară" (*plai*, *măgură*, *Bătrîna*, *Ciobanul* etc.), respectiv la denumiri corespunzătoare din mitologia folclorică românească (*crasnic* — corcitură de drac cu femeie etc.). Deși hotărît a se despersonaliza „pe cît cu putință", ca poet matur, cu o structură stilistică proprie, nu s-a putut transforma în „oglindă pură a obiectului", astfel încît s-a resemnat în fața imposibilității de a realiza varieta-

---

[1] Al. Andriescu și C. Macarevici, *Despre traducerea poetică — „Faust" în românește*, în *Iașul literar*, nr. 7, iulie 1955, p. 84—96.

[2] E. A., *Goethes, „Faust" in rumänischer Sprache*, *Neuer Weg*, nr. 1898, 9 septembrie 1955, p. 4.

tea stilistică a unei opere create de-a lungul mai multor vîrste, vreme de șase decenii — așadar, „varietatea stilistică s-a estompat probabil, în favoarea unității". În sfîrșit, și-a impus a respecta ritmurile, precum și versificația liberă sau cea de tipul clasic. Pentru a reda cu fidelitate substanța, și-a îngăduit totuși a rarefia rimele. În Faust există „părți ce se detașează prin substanța lor poetică și părți ce se realizează îndeosebi prin cuvînt, prin ton, prin melodie". Ca atare, în cele dintîi și-a luat „mărunte" libertăți de cuvînt, pentru a reda cît mai fidel substanța, la celelalte, a tratat mai liber cuvîntul, ca să obțină tonul.[1] Cum se vede, Lucian Blaga și-a conceput lucrarea, după propria-i expresie, ca pe o „echivalență poetică", o „re-creare", o „*Nachdichtung*". *Faust* nici n-ar putea fi supus unei traduceri „notariale", iar în principiu nu s-ar putea ridica obiecții împotriva soluțiilor la care s-a oprit poetul. Aplicarea consecventă în practică a soluțiilor stabilite teoretic nu ar fi împiedicat realizarea unei versiuni perfecte, atît cît perfecțiunea poate fi obținută într-o traducere. Dar versiunea lui Lucian Blaga nu este una perfectă. Este însă fără îndoială cea mai bună de pînă acum, incomparabil superioară în unele privințe precedentelor. Poetul original de tulburătoare profunzime, maestru al limbii românești și subtil cunoscător al celei germane, a întîmpinat, cum mărturisește, dificultăți ce i s-au părut de neînvins. Dificultățile n-au fost cu siguranță, ca la alții, de înțelegere a textului, nici de ordin lingvistic în aflarea corespondențelor celor mai adecvate, ci de tipar formal. De cele mai multe ori, sensurile sînt nu numai descifrate cu subtilă pătrundere, ci și redate cu nuanțările cerute. Limba e plastică și viguroasă, valorificînd din plin experiența poetului, adăpat din sursele folclorului și ale graiului popular, și cea a filozofului, deprins cu mînuirea limbajului abstract și neologistic. Pentru Blaga, termeni ca *Brudersphären*, *Urquell*, *Muhme*, *Keim*, expresiile și pasajele în care se răsfrîng concepții goetheene nu sînt

[1] Lucian Blaga, *Cum am tradus pe „Faust"*, în *Steaua*, nr. 5, mai 1957, p. 85—90.



cd. 4119 cl. 25

simple cuvinte şi propoziţii ce pot fi parafrazate cu oricîtă aproximaţie. Cu multă atenţie sînt tratate părţile poematice încrustate în tragedie (balada *Regele din Thule*, cîntecul Margaretei la roata de tors etc.), sau pasajele celebre care obligă în mod deosebit la fidelitate (finalul părţii I, versuri ca : „Acelei clipe aş putea să-i spun, întîia oară :/ Rămîi, că eşti atîta de frumoasă !"). Chiar dacă sub aspect stilistic o anume uniformizare n-a putut fi evitată, poetul obţine diferenţieri de ton cu virtuozitatea muzicianului ce face să sune cu succes egal clapele pianului şi coardele cobzei. Este şi aceasta o consecinţă a aceleiaşi fidelităţi care se verifică în grija de a prelua cu exactitate sensurile. Un exemplu. Cînd vede pentru prima dată pe Margareta, Faust i-o cere lui Mefisto într-un limbaj direct, dictat de o nevoalată aţîţare a poftelor ; ceva mai tîrziu, în iatacul fetei, Don Juanul cu simţurile nestăpînite se preschimbă într-un îndrăgostit de o sentimentalitate aproape pioasă. Blaga realizează trecerea aceasta în chip desăvîrşit. Multe pasaje lirice sînt de o emoţionantă frumuseţe, ca acest cor al Spiritelor : „Păsări întîmpină/ Soarele, marele./ Zboară spre clarele/ Insule-n ape,/ Care pe valuri/ Se leagănă ; insule/ Unde pe maluri/ Ceruri ghicim,/ Unde pe cîmpuri/ Hore zărim...", sau ca în bocetul Margaretei : „Grăbeşte, grăbeşte !/ Salvează-ţi copilul,/ Din balta cu peşte !/ Te du prin mohor/ Pe rîu în sus,/ Pe punte, spre-apus./ La stînga, lîngă stobor./ Acolo-i un lac./ Cercuri de unde se fac./ Prinde-l degrabă./ Scoate-l din apă./ Mai dă din picioare./ Scapă-mi-l, scapă !" Dacă în primul fragment sînt sesizante armonii eminesciene, iar în al doilea sonorităţi folclorice, faptul nu ne surprinde, deoarece răspunde intenţiilor declarate ale poetului, convins că „asimilarea acestui univers poetic, care este *Faust*, se cerea făcută cu toate mijloacele şi uneltele ce ni le pune la dispoziţie limba noastră literară". Printre mijloace şi unelte sînt citate cele făurite de Eminescu şi de poeţii anonimi. Să le adăugăm şi pe cele făurite de Lucian Blaga : „De-am trece de Muntele Veşted !/ Măicuţa-i acolo pe-o piatră./ Fiori simt de gheaţă, la creştet./ Măicuţa-i acolo pe-o piatră./ Din cap

dă ca seara la vatră./ Apoi piroteala-ncetează,/ Ea nu mai veghează, ci doarme mereu,/ Și capul e greu, ea doarme mereu,/ Ca noi să ne-avem ale noastre plăceri./ Ce vremi fericite acelea, doar ieri!“ Reușitele în pasajele grave și elegiace, în cele de ținută demnă — ca marile monologuri ale lui Faust — ni se par firești pentru cel ce-a scris *Mirabila sămînță*. Cu surprindere vedem însă cu cîtă ușurință poetul-filozof ia aerul poznaș al lui Anton Pann, cînd trebuie să transpună o scenă de umor gras cum e aceea din Pivnița lui Auerbach. Limbajul e aici — ca la Goethe — popular și aproape licențios. Poetul român parcă apasă totuși puțin cam tare pe această pedală.

Libertățile pe care și le ia Lucian Blaga în traducere depășesc considerabil dimensiunile și rațiunea celor declarate. Depășirea este în primul rînd cantitativă, nu numai prin sporirea numărului de versuri (cu mult peste cele cincizeci, pe care poetul crede că și le-a acordat), ci și prin lungirea cîteodată excesivă a versurilor. Versuri de 8 silabe se dilată pînă la 12, 13 și chiar 16 silabe. Dar un număr mai mare de versuri și de silabe oferă posibilități mai largi de transfer al sensurilor și nuanțelor (pentru care limba germană dispune de o concizie unică), astfel că abaterile de sens, sau simplificările nu mai au justificare. Pe de altă parte, amplificarea unui vers, a unor versuri obligă la dezvoltarea tuturor celorlalte din pasajul respectiv, de unde rezultă umpluturi, cîteodată inutile, cîteodată păgubitoare prin ceea ce spun în plus. Cînd Faust îi spune lui Mefisto: „Hab' Appetit auch ohne das“, iar traducerea dublează măsura versului: „Am poftă, chiar și fără asta, dacă tu nu mi-o alungi“, partea a doua a versului nu numai că e un adaos gratuit, ci și un balast care face ca ritmul replicilor, în general amplificate, să devină trenant. În cîntecul lui Ariel de la începutul părții a II-a, versul de opt silabe: „Vollbringt der Elfen schönste Pflicht“ este redat prin două versuri de cîte treisprezece silabe: „Îndepliniți pe rînd și cu luare aminte/ A ielelor cea mai frumoasă datorie“, în schimb însă versul anterior: „Wenn er gestärkt dem Tag entgegen ruht“ este omis. Replica lui Faust: „Arată-ți

arta-n care te pricepi./ Da, bucuros privesc. Ești liber să începi" traduce prin prea multe cuvinte doar unul din versurile originalului, lăsîndu-l netradus pe al doilea, care exprimă o condiție pusă lui Mefisto: „Ich seh' es gern, das steht dir frei ;/ Nur dass die Kunst gefällig sei!" Aici, ca și în foarte multe cazuri, adaosurile și omisiunile se datorează dorinței de a obține ornamentul formal: rima. Faimosul cîntec al *Duhului*, în care lui Iancu Văcărescu îi scapă un vers, are la Blaga un vers în plus: „Pe pămînt și-n văzduh", introdus fără nici o necesitate, dar un epitet important în minus: „Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid" — „Dumnezeirii îi țes un veșmînt". Eliminarea unor epitete ne întîmpină la fel de frecvent ca adăugarea unora inexistente în original. Iată un pasaj, a cărui confruntare cu textul german ni se pare elocventă în mai multe privințe:

| | |
|---|---|
| Și mai întrebi cum inima se strînge | *Und fragst du noch warum dein Herz* |
| În pieptul tău, golindu-se de sînge | *Sich bang in deinem Busen klemmt?* |
| Și-umplîndu-se de teamă? Și de ce | *Warum ein unerklärter Schmerz* |
| Durerea, încercîndu-te, o stavilă îți e? | *Dir alle Lebensregung hemmt?* |
| În locul veșnicei naturi, în care | *Statt der lebendigen Natur,* |
| Ne puse Dumnezeu ca subt un verde pom, | *Da Gott die Menschen schuf hinein,* |
| Pe tine te-mpresoară-n mucegaiuri | *Umgibt in Rauch und Moder nur* |
| Schelete doar, de dobitoace și de om. | *Dich Tiergeripp und Totenbein.* |

Versurile românești sînt frumoase, poetice. Podoabele în plus n-ar fi, desigur, reproșabile. Dar „golindu-se de sînge" e un adaos pleonastic, care, împreună cu comparația „ca subt un verde pom", consumă spații în dauna unor elemente ce nu trebuiau neglijate: „unerklärter (Schmerz)", „alle Lebensregung", „in Rauch". Amplificările textului tradus nu au, deci, întotdeauna și consecința care le-ar justifica: exactitatea în preluarea sensului. În primele versuri din *Prolog în*

*cer* : „Prin zvon de sfere înfrățite/ Planete, soare, sună-ntr-una“, multiplicarea subiectului prin adăugarea substantivului *planete* schimbă total viziunea cosmică din textul lui Goethe, în care soarele este astrul dominant (unic). Aici St. O. Iosif a tradus mai bine : „Își sună soarele străvechiul viers“. Pasajul acesta, ca și altele traduse inexact, se numără printre cele de „substanță“, în care libertățile de cuvînt nu pot fi concedate. La fel, versurile : „Cum toate se-ntrețes într-un întreg/ Și lucrurile, unu-ntr-altul, cum s-aleg“, pentru : „Wie alles sich zum ganzen webt,/ Eins in dem andern wirkt und lebt !“ Expresia „cum s-aleg“ nu spune nimic și lasă să se piardă o idee de bază din concepția despre lume a lui Goethe, rostită de Faust în al doilea vers : fiecare lucru acționează și trăiește în celelalte. În altă replică, Faust se plînge lui Mefisto de limitele impuse vieții omenești : „In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein/ Des engen Erdelebens fühlen“. În traducere, ideea strîmtorării dispare : „În orice haină, c-un suspin/ Simți-voi pămînteanul chin“. Exactitatea în traducerea cuvintelor este nu de puține ori tot o problemă de substanță. După cutremurătoarea apariție a Duhului, Faust își reproșează că a avut prezumția de a se considera „Spiegel ew'ger Wahrheit“ — oglindă a adevărului etern. În românește, el își impută cu totul altceva : „Oglindă-aproape mă credeam eternității“. Este de neînțeles cum uneori Blaga nu acordă suficientă atenție implicațiilor folosirii unui anumit cuvînt. În *Prologul în cer*, Domnul îl dă pe Faust în seama lui Mefisto, pe care-l caracterizează ca pe unul ce „muss, als Teufel, schaffen“. În altă parte, Mefisto se autodefinește astfel : „Ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Verbul *schaffen* are și sensul de a *crea*. Lucian Blaga îi dă acest sens în ambele locuri. Dar Diavolul nu creează, dimpotrivă, cum o și spune cu cîteva versuri mai jos, în scena din care am extras citatul al doilea : „Sînt spiritul ce totul neagă (...)/ Nimic să nu mai ia ființă-ar fi mai bine“. Goethe folosește un alt sens al verbului *schaffen* (de fapt, alt verb) : a face, a lucra. În concepția goetheană, Mefisto este un exponent al principiului activ, un factor

stimulativ, ceea ce rezultă din chiar *Prologul în cer*, unde Domnul constată : „Activitatea omului atît de lesne lîncezește..."

Inexactitatea traducerii pare a rezulta uneori și din pură neglijență. După o convorbire cu Wagner — tipul învățatului netulburat de întrebări și neliniști — Faust monologhează : „Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,/ Der immerfort an schalem Zeuge klebt". I. U. Soricu, înlocuind cuvîntul *speranță* cu *ideal*, traduce totuși corect : „Cum nici un ideal nu vrea să moară/ În capul ce-n nimicuri se trudește". Lucian Blaga folosește un vers în plus, dar cele trei versuri nu au nici un sens : „Ciudat că numai capul/ Speranța nu și-o pierde,/ Aleargă după găunoase fleacuri..."

Inspirat în transpunerea imaginilor, pe care, cum am văzut, uneori le îmbogățește, Blaga renunță cîteodată la ele, sau le schimbă, cu pagube. Cercetînd semnele magice din tomul lui Nostradamus, Faust se simte înviorat : „Schon fühl' ich meine Kräfte höher,/ Schon glüh' ich wie von neuem Wein". Comparația din versul al doilea („Încă de pe acum ard ca de vinul nou") e răsturnată, de fapt anulată, în românește, devenind o propoziție cu sens propriu „Jeratic vinul nou în mine iscă". În *Prologul în teatru*, Actorul comic îl sfătuiește pe Poet : „Und treibt die dicht'rischen Geschäfte,/ Wie man ein Liebesabenteuer treibt !" Treburile poetice trebuie așadar întreprinse cu pasiunea pusă într-o aventură de dragoste. Pentru a completa un vers lungit cu patru silabe și pentru rimă, versiunea românească adaugă un adverb : „Precum o aventură de iubire cîteodat !...", dar adverbul limitativ slăbește și face îndoielnică toată comparația.

În traducerea lui Lucian Blaga, românizarea depășește sfera anunțată (a termenilor locali și a celor de mitologie populară germană). În scena din Pivnița lui Auerbach, la care ne-am mai referit, asistăm la un chef specific nemțesc, unde părtașii cîntă „das Runda" — cîntec de chef, intonat de fiecare, la rînd (în franceză : *ronde*). Termenul putea fi preluat întocmai, pentru culoare. Traducerea îl înlocuiește prin *ison*. În aceeași scenă, exclamația „leliță-fă, leliță-lele", care apare ne-

așteptat în locul unei localizări germane de natură mitologică („wenn er vom Blocksberg kehrt“), expresia „Terchea-Berchea“ sînt pete de culoare străină. Disonante apar aici și neologismele, mai ales cînd o expresie ca „pfiffiger Patron“ e preluată ca atare — „șiret patron“ —, în loc de a fi tradusă prin înțelesul ei real: „mare pișicher“... Prea liber, prin românizare, este prelucrat și cîntecul de dans din fața porților orașului: „Ciobănaș veni la joc,/ Cu brîu lat pe la mijloc...“ Totodată, în traducere, cîntecul se trivializează prin versuri care de fapt nici nu mai țin seama de cele din original.

O mare înlesnire într-o traducere poetică o oferă slăbirea chingilor rimei. Procedeul e desigur admisibil în principiu într-o operă ca *Faust*, în care și autorul utilizează cu multă libertate acest ornament. Cum am văzut, însă, din însuși respectul față de rimă, în traducerea lui Lucian Blaga apar inadvertențe. Poetul acționează în privința rimei cu inconsecvență. Marele monolog al lui Faust capătă cu siguranță o tonalitate specială și prin rimă — pereche în prima lui jumătate, încrucișată (mai rar îmbrățișată) în a doua parte. Poetul român renunță nu numai la aceste scheme, ci și, de foarte multe ori, la rimă. Rima apare cînd și cînd, întîmplător, atunci cînd pare a se oferi de la sine. Renunțarea la efortul de a rima încetează de a fi acceptabilă, atunci cînd avem a face cu unități poetice independente. Rima este desigur un ornament — dar un ornament ca în muzică. *Închinarea*, pe care Goethe o pune în fruntea tragediei, e o splendidă elegie a unui poet bătrîn ce se simte singur și copleșit de amintirea trecutei sale vieți. Strofele cîntă în sensul propriu al cuvîntului, și orice infidelitate formală afectează grav melodia. Rimele cad firesc și armonios, după o schemă riguroasă: a b a b a b c c. Poetul român respectă această schemă în prima strofă (cu o singură excepție: versul 5 nu are rimă) — ceea ce-l obliga cu atît mai mult să continue la fel, într-o poezie în care strofele prezintă o construcție identică. Dar în strofele a doua, a treia și a patra, rima dispare sau există în mod arbitrar. Din cele opt versuri ale unei strofe, numai patru

rimează. Spulberarea armoniei se simte cu deosebire în ultimele două versuri ale fiecărei strofe, care, prin rima pereche, sună în original ca un refren concluziv : „Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet,/ Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zestreuet", „Was ich besitze, seh ich wie im Weiten,/ Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten". Traducătorii anteriori au ținut seama de acest acord final al strofelor. Laura M. Dragomirescu traduce astfel : „Puținii ce s-ar bucura anume,/ De-or mai trăi, azi rătăcesc prin lume", „Tot ce mai am se pierde parcă-n zare,/ Iar ce pierdusem ia întruchipare". La Lucian Blaga : „Cei ce cîndva de stihul meu se bucu-rară,/ Rătăcitori ei sînt, de mai trăiesc pe lume", „Ce e de față, vede-se ca-n depărtare,/ Și ce-a pierit, aievea e ca o izbîndă".

Nu fără intenție am opus ici, colo traducerii lui Lucian Blaga mici reușite locale ale antecesorilor săi. Dintre aceștia, doar lui St. O. Iosif îi recunoaște unele merite, admițînd că a tălmăcit *Prologul în cer* „frumos, nu încape îndoială, dar scăzut ca tonalitate : închipui-ți-vă o frescă de Michelangelo reprodusă în pastel". Tonalitatea scurtului fragment „reprodus" de Iosif nu e scăzută, după cum nu sînt de disprețuit traducerile mai vechi ale lui *Faust*, despre care Blaga declară că nu „i-au fost de nici un folos. Nu le puteam socoti în nici un fel ca etape pregătitoare ale muncii..." Oricare din traduceri poate fi de folos, atît prin modul în care au rezolvat unele dificultăți, cît și prin reflecția critică pe marginea erorilor.

Dacă am dedicat un spațiu mai întins (totuși insufi-cient) primei versiuni românești de după război a lui *Faust*, am făcut-o și pentru că împărtășim prețuirea pe care poetul o acordă traducerilor : „O literatură, ce are conștiința misiunii sale, nu aspiră să devină numai un ansamblu de creații originale, oricît de impresionant ar putea să fie prin proporțiile sale un atare ansamblu ; un rost al oricărei literaturi este și acela de a-și asi-mila literatura universală". Dar de ce face Lucian Blaga această afirmație în articolul *Cum am tradus pe „Faust"* și de ce reamintește că în alte literaturi traducerile au fost realizate de mari poeți : Goethe, George, Rilke ?

Aici parcă sclipește scurt o lumină ce îngăduie privirii noastre să pătrundă în forul intim al poetului. Lucian Blaga pare a căuta o justificare (pentru sine, pentru alții) a trudei lui de trei ani : iată ce importante sînt traducerile, iată ce mari poeți și-au consumat timpul cu ele ! Lucrată într-o perioadă nu fastă pentru el ca om și ca poet, tălmăcirea lui *Faust* a fost resimțită uneori ca o caznă ce-i stingherea relațiile cu propria-i muză, și așa, pe atunci, ultragiată. Poate că aici stă explicația unor rezolvări superficiale, a unui minus de devotament, fiindcă altminteri pentru Lucian Blaga n-ar fi fost de neînvins nici o dificultate, inclusiv rigorile rimei. Explicația ar fi probabil mai plauzibilă decît aceea că, poet el însuși, traducătorului i-a fost greu „să intre în haina altui poet și să renunțe la personalitatea sa și la specificul stilului propriu".[1]

Intelectualitatea superioară a tragediei *Faust*, în care Lucian Blaga vedea îndrituirea recursului la neologisme, transpunerea „exclusiv în grai țărănesc sau pastoral" nefiind posibilă „decît cu riscul întunecării și banalizării", i s-a impus mai puțin lui Ion Iordan, autorul celei de-a doua traduceri, concomitente. La apariția primelor fragmente din această traducere (*România liberă*, nr. 3033, 4 iulie 1954), A. E. Baconski, poet de aleasă ținută, care se războia pe atunci cu „ciobanii vînjoși" ce reactualizau în literatura noastră un ruralism artificial, de o falsă vigoare, a scris cîteva pagini indignate împotriva încercării de a realiza un „Faust autohton" într-un limbaj „confecționat cu grosolănie", doar aparent popular, de fapt „cu totul străin de frumosul grai al poporului".[2] Grosolănie e parcă un termen totuși prea tare, dar modul în care Ion Iordan a înțeles să tălmăcească opera lui Goethe rămîne într-adevăr șocant. E posibil ca în întreprinderea sa să fi fost încurajat de experiența reușită a lui George Murnu, care a transpus *Iliada* și *Odiseea* într-un grai pitoresc

---

[1] Mihai Isbășescu, *„Faust" în literatura română*, loc., cit, p. 438.

[2] Articolul *Traduceri*, semnat g. st., în *Steaua*, nr. 4, iulie 1954, p. 121—122 ; reprodus de A. E. Baconski în vol. *Colocviu critic*, E.S.P.L.A., 1957, p. 182—186.

de o intensă coloratură populară. Prin vechime și prin natura lor mitic-folclorică, epopeile homerice, deși nu fac necesară o asemenea transpunere, o suportă, chiar cu unele foloase, în aceeași măsură în care *Faust* o interzice. Parcurgînd fără prejudecăți versiunea lui Ion Iordan, nu poți să nu constați că traducătorului nu-i lipsește nici capacitatea de a interpreta corect textul german, nici dibăcia de a-l reformula în tiparele originalului, ca în această strofă finală din *Închinare* :

Și iar mă prinde-un dor, din vremi uitate,
De-acel tărîm de umbre-n mut orînd,
Un murmur în văzduh, din aripi bate,
Ca harpa lui Eol, șoptitu-mi cînt.
Cum inima-n fiori avan se zbate,
Blînd mi-o alină lacrimi rourînd.
Ce-n preajmă-mi sta, se mistuie în zare,
Și ce-a pierit, în jur ia-ntruchipare.

Folosit cu măsură, termenul popular sau arhaic conferă versului o anume forță, fără a suna strident : „Și-n goană,-n nepătrunsa-i goană,/ Pămîntu-nvîrte fala sa,/ Schimbînd un rai de zi, în zvoană,/ Cu spăimîntări de noapte grea./ Și marea spumegă-n vîrtoape,/ Adînc sub stînci, la temelii,/ Urgia duce stînci și ape/ În goana sferei, din vecii". Din păcate, traducătorul pierde măsura, și nu numai în corul țărănesc — autohtonizat și de Blaga — care sună așa : „Ciobanul s-a gătit de joc,/ Cu ciucuri și-nflorat cojoc,/ Bădița-n mîndre straie (...)/ Zi-i măi ! Zi așa !/ Zi așa și iar așa !/ Zi, scripcă și arzoaie !" De fapt, „autohtonizarea" e un termen impropriu pentru a denumi procedeul lui Ion Iordan. Mai curînd trebuie să vorbim de vulgarizare. Dumnezeu îl dojenește astfel pe Mefisto : „Nu-mi spui nimic de bine, doar de cîră ?" Eruditul doctor Faust recurge la același limbaj : „Ai suflet stins și minte încuiată". Lui Wagner i se adresează familiar : „Da, da, departe pîn' la stele, frate !" și-i vorbește așa : „E numai duhul unor nătăfleți", „Tot vechituri, mormane de mardale", „Cu catrafusele-i în aspri munți" etc. Pe Mefisto îl apostrofează în același limbaj : „Ce ai ? Ce te-a pișcat că, bosumflat,/ Mă sperii cu-așa mutră în-

cruntată ?“ și „Ba zău, ți s-a urcat la cap, frățîne !/ Crezi, apucatule, că-ți șade bine ?“ Mefisto, nefiind doctor, recurge cu atît mai liber la un limbaj vulgar : „Ah, aia, frate ?/ Taman se-ntoarce fata de la strană :/ A dezlegat-o popa de păcate“, „Dă-mi pâs de paișpe zile, pe puțin...“, „Să dăm de-o parte cioandă și-orice țîvnă ;/ Și află — ce-i în gușă și căpușă —/ Că greu se lasă gingașa păpușă“, „Să vezi, scumpetea hărăzită fetei/ Un popă i-a suflat-o Margaretei“. La curtea împăratului, Crainicul vorbește ca la un bal de periferie : „Aicea nu-i Nemția, să joace tontoroiul/ Știuta paparudă, și dracul, și strigoiul...“. Învrîstată cu termeni regionali, unii căutați cu o rîvnă vrednică de o cauză mai bună (*ulmecînd*, *calțavetă* etc.), coborîtă prin expresii de argou, traducerea lui Ion Iordan trezește regretul că un efort de o atare amplitudine s-a păgubit, printr-o greșită alegere a mijloacelor, de roadele dorite. Poate că nici această experiență nu s-a irosit în van. Poate că *Faust* — tradus în limba engleză, cum ne informează Lucian Blaga, de două sute de ori (!) — trebuia să treacă și prin această încercare.

*

Chiar în vremea cînd cei doi traducători își dau la lumină lucrările, și poate sub înrîurirea acestora, miticul personaj eternizat de Goethe revine, după mai bine de patru decenii de la *Cocoșul Negru*, în fantezia lui Victor Eftimiu, inspirîndu-i piesa *Doctor Faust, vrăjitor*. De data aceasta nu mai este vorba de unele ecouri voalate ale tragediei, ci de un împrumut declarat. Dramaturgul preia, nu subiectul sau episoade, ci personaje : Faust, Mefisto, Homunculus, pe care le aduce în scenă în cinci acte cu semnificație, în intenție, alegorică, de fapt cinci tablouri lipsite de ax dramatic și prea puțin semnificative. Subiectul, rezumat și explicat într-un *Prolog*, e o construcție artificială, în care nu mai sclipește nimic din dibăcia de altădată a versatului om de teatru. Faust, refugiat din Germania, ca să scape de „pușcărie“ după ce „a sucit capul țărăncuței“ (expresiile sînt din piesă), și-a găsit adăpost, în anul 1300 (!), la Florența, unde practică magia și e consultat de

doamnele din oraş aflate în vreun impas oarecare. Îi ţine tovărăşie Homunculus, personaj cîrtitor, care-l slujeşte şi-l admonestează. Apare Mefisto, nu pentru a-şi cere cumva drepturile, ci pentru a-i solicita ajutorul, fiindcă, după cum o spune franc : „M-am săturat de meseria de drac". Faust îl sfătuieşte să se îndrăgostească de o fecioară castă. Soseşte şi fecioara. E Antonia, fiica Gemmei Donatti, doritoare să afle de la vraci prin ce mijloace l-ar putea cuminţi pe soţul ei, Dante Alighieri. Prezentat sub numele de Don Juan, duce de Tenorio, grand de Spania, Mefisto face curte fetei, însă, drac fiind, merge prea departe, aşa că, în loc de a se mîntui, se vede expus să fie ucis în duel de fraţii Antoniei (actele I—III). În actele IV—V, ne aflăm tot la Florenţa, în aceeaşi încăpere. Faust are acum chipul lui Leonardo da Vinci (cu care se arată de la începutul piesei), este chiar celebrul pictor, inventator etc. Dar Mefisto ? Mefisto e sumbrul Savonarola. Gemma Donatti retrăieşte (cu unele amintiri vagi din străbuni) în persoana fermecătoarei Mona Lisa. Homunculus, devenit Zoroastro da Peretola, ucenic al pictorului, dă dovezi de isteţime, salvînd de furia distructivă a inchizitorului celebrul portret zugrăvit de patron. Mînia poporului îl urcă pe Savonarola pe rug, dar, după execuţie, străinul ce vine la pictor să ia lecţii de zugrăveală (şi e trimis la Michelangelo) lasă în urmă miros de cîrpă şi carne arsă. Ce spun toate acestea ? Că răul nu poate fi alungat din lume. O spun însă tern, într-o succesiune de platitudini. Învăţătura, „morala", pe care dramaturgul n-a reuşit s-o înveşmînteze artistic, e rostită în replici declarative : „Iar visurile înţeleptului nebun, doctorul Faust, nu se vor destrăma în neant ! Spiritul uman nu se poate opri în loc...", „Am visat şi visez să construiesc oraşe, să tai drumuri noi, să sec fluviile şi să le mut din matca lor, să leg apele prin canaluri, să străpung roca munţilor..." Toate acestea le-a spus şi le-a visat şi celălalt Faust, marele Faust... Piesa a fost reprezentată şi tipărită în 1957[1], iar după

[1] Victor Eftimiu, *Doctor Faust, vrăjitor*, E.S.P.L.A., 1957.

reprezentație Tudor Vianu a supus-o unui examen nimicitor.[1]

5

Cu un loc de mult recunoscut în elita traducătorilor români de poezie, Alexandru Philippide s-a simțit cu deosebire atras de poeții moderni — Baudelaire, Mallarmé, Rilke. Din literatura germană l-au ispitit Hölderlin, Novalis, Mörike. Lui Goethe i-a arătat interes mai ales în ultimele decenii. Dacă în 1932 a colaborat la antologia comemorativă numai cu două tălmăciri — *Lunii* și *Peste coame de munți* —, începînd din 1949 a transpus cîteva opere mari — *Egmont, Ifigenia în Taurida, Suferințele tînărului Werther* —, un fragment din *Faust* (o parte din „noaptea de walpurgis clasică"). Din lirica goetheană nu s-a mai oprit totuși decît la *Închinare* (v. *Viața românească*, nr. 2, februarie 1957, p. 116—118), un poem amplu, care nu trebuie confundat cu elegia omonimă din fruntea tragediei *Faust*. Cele trei poezii lirice și fragmentul din *Faust* sînt reproduse în culegerea *Flori de poezie străină răsădite în românește*, în al cărei cuvînt înainte poetul formulează o succintă *ars poetica*, pe care a respectat-o în activitatea sa de traducător și pe care o consideră de valabilitate generală. Traducătorul trebuie să capteze „sunetul unic, propriu fiecărui poet, chiar fiecărui poem în parte", astfel încît cititorul român să obțină sunetul pe care poeții traduși îl dau celui ce-i citește în original. Traducerea juxtaliniară poate avea un folos didactic, nu unul poetic. Aproximația inevitabilă, nu poate fi totuși tolerată decît în privința „conținutului literal", traducerii fiindu-i interzis a deveni „o prelucrare, o variație pe teme străine". Forma originalului se cere respectată, versurile rimate nu pot fi traduse prin versuri albe, fiindcă „un echivalent românesc se poate găsi oricărei armonii verbale străine".[2] Apreciate în perspec-

---

[1] Tudor Vianu, *Teatru. „Doctor Faust, vrăjitor"*, în *Contemporanul*, nr. 13, 29 martie 1957, p. 2.

[2] V. și Al. Philippide, *Traducerea poetică*, în *Veac nou*, nr. 31, 18 iunie 1954, p. 2.

tiva acestor condiții prescrise traducerii poetice, tălmăcirile din Goethe ale lui Al. Philippide sînt ireproșabile. Confruntarea cu originalul dezvăluie în destule locuri libertăți nu mărunte de ordin lexical, de transpunere a epitetelor și a imaginilor, dar pretutindeni cuvîntul românesc, epitetul înlocuitor, metafora reconstruită se conformează acelui sunet propriu originalului, pe care traducătorul se consideră îndatorat a-l prelua în primul rînd. Poezia este recreată în limba română, cu toată încărcătura ei emoțională și de idei :

Și-acum, prieteni, eu vă chem, veniți
Cînd viața tot mai greu vă împovară
Sau cînd, în proaspătul belșug de vară,
În cale flori și fructe de aur întîlniți !
Noi ziua care vine s-o-ntîmpinăm uniți
Și să trăim cu inima ușoară !
Și chiar cînd moartea ne va șterge pașii,
Mereu iubirea noastră va-nviora urmașii.
*(Închinare)*

Traducerea fragmentului din *Faust* este foarte exactă și literal. Prin caracterul lor de elemente ale unei comunicări directe, replicile unui poem dramatic, ale unei drame în versuri impun mai mare precizie în termeni, totodată sînt mai puțin figurative, deci se și pretează unei tălmăciri cvasijuxtaliniare, mai ales cînd lipsește rima. În cazul unui text german, dificultatea cea mai mare, pe care am amintit-o mereu și pe care traducătorii o cunosc foarte bine, constă în posibilitățile, poate unice, ale limbii germane de a forma cuvinte compuse și, în genere, de a permite o exprimare concisă. Nu știm dacă cineva va fi făcut o statistică, dar avem impresia că germana e una din limbile cele mai bogate în cuvinte mono- și bivocalice. Într-un vers românesc încap în mod obișnuit mai puține cuvinte decît în unul german de aceeași măsură. Reamintim aceste lucruri fiindcă aici ni se pare că se află explicația faptului că exactitatea filologică a unei traduceri din germană se realizează cu un consum mai mare de spațiu. În fragmentul din *Faust*, Al. Philippide tălmăcește foarte exact cu prețul unor versuri în plus. Aceeași constatare, și pen-

tru traducerea dramei în versuri *Ifigenia în Taurida*.[1] Calculat pe baza unor scene din toate cele cinci acte, sporul de versuri, care nu reprezintă însă adaosuri ale poetului român, se ridică la 25%. Dacă e același și pentru toată traducerea, procentajul ni se pare totuși prea ridicat. Dar traducerea se remarcă printr-o mare fidelitate, aproximațiile (care se puteau evita) fiind insignifiante.

Pentru un scriitor atît de exigent cu sine, tălmăcirea operelor în proză, liberă de multe alte constrîngeri, rămîne totuși supusă principalei obligații : menținerea tonului propriu operei. Atît în *Egmont*, cît și în *Suferințele tînărului Werther*, timpanul lui Al. Philippide recepționează foarte precis acest ton. Deși el însuși nu are experiență de dramaturg, se îngrijește ca replicile din dramă să capete turnura firească a frazei vorbite și să se potrivească prin construcție și lexic personajului. Dialogul celor din cercurile conducătoare are distincție, fără emfază, iar vorbirea oamenilor de rînd, ca în original, e vrîstată pitoresc cu expresii populare, altele, desigur, decît cele germane, dar perfect adecvate : „La Gravelingen, prieteni, acolo să fi văzut ! Izbînda a fost numai a noastră. Ce mai prădau și dădeau foc prin Flandra cîinii de franțuji ! Dar și noi i-am potcovit bine...“ *Suferințele tînărului Werther* preiau în românește tonalitatea juvenil-sentimentală a acestui roman de tinerețe a lui Goethe. Fără artificii de arhaizare, versiunea lui Philippide are o patină discretă, un ușor aer desuet, atît cît să asigure cititorului actual cuvenita detașare, fără a-i impune însă indiferența. Ne aflăm în fața unei traduceri care încununează strădaniile celor care, încă din 1842, au colaborat la încetățenirea acestei opere în literatura noastră. Ar fi fost o realizare durabilă, dacă munca traducătorului s-ar fi bucurat de un ajutor mai

[1] Drama a fost reprezentată de Teatrul din Bacău în 1965, într-o viziune regizorală ce și-a propus să evidențieze „adresa socială“ a mesajului ei în epocă și totodată să evidențieze semnificațiile actuale ale conflictului prin deplasarea centrului de greutate spre Oreste, care „sfîșiat de contradicții (..) este mult mai aproape de structura complexă a eroului contemporan“. (V. *Pasiunea metaforei*, de M. Sabin, în *Ateneu*, nr. 10, octombrie 1965, p. 4.).

atent, inclusiv din partea criticii. O confruntare, parţială fireşte, cu originalul ne-a prilejuit constatarea unor deficienţe ce-ar fi putut fi lesne remediate, într-un context rescris altminteri cu măiestrie. Omisiunea unor fraze (v. începutul scrisorii din 10 mai 1771) şi a unor cuvinte este, ca să zicem aşa, o chestiune de vigilenţă mecanică, greşita interpretare a unor termeni şi a unor pasaje sînt probleme de substanţă. Probabil sub presiunea accentelor sociale foarte apăsate din exegeza goetheeană de acum vreo două decenii[1], poetul traduce întotdeauna adjectivul *bürgerlich* prin *burghez*. În aparenţă ar fi corect, dar sensul precis cu care utilizăm noi astăzi cuvîntul nu corespunde celui din textul german de la 1774. Confuzia ce se iscă nu e de mică importanţă. Într-un pasaj în care ironizează orgoliul mătuşii unei domnişoare von B..., Werther îşi exprimă repulsia faţă de „funestele moravuri burgheze" („die fatalen bürgerlichen Verhältnisse"), dar mătuşa este mîndră de „rangul" ei, este o *von*, aşadar o aristocrată. De fapt, pe Werther îl irită „convenienţele sociale", expresie cu o sferă mai largă şi mult mai potrivită pentru a califica în genere raporturile sale cu o societate în care se simte străin. În acelaşi pasaj, expresia „die bürgerliche Häupter" e tradusă prin „capetele burghezilor", ceea ce se dovedeşte de asemenea inadecvat. Ar fi fost preferabil : „capetele tîrgoveţilor". Fără îndoială, Werther aparţine păturii burgheze, dar încadrarea sa strictă în această categorie ca personaj cu reacţii tipice pentru ea îi falsifică imaginea, precum falsificată e imaginea lui Goethe — critic al aristocraţiei de pe poziţii burgheze. Bucuros să stea de vorbă prieteneşte cu oamenii din popor, Werther îşi exprimă dezacordul faţă de cei ce se ţin la distanţă de

[1] Prefaţa volumului, semnată de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, tratează cu relativ tact implicaţiile sociale ale tragediei lui Werther, dar în alte lucrări romanul este supus unei analize minuţioase ca un simplu document ce-şi confirmă valoarea „realistă" prin veridicitatea cu care surprinde raporturile de clasă din Germania de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. V., în acest sens, studiul *Problema iluminismului burghez în „Suferinţele tînărului Werther"*, în volumul lui Lotar Rădăceanu, *Probleme de istorie a literaturii germane*, E.S.P.L.A., 1956, p. 193—210.

aceştia. În germană, trufaşii respectivi sînt „Leute von einigem Stande". Şi aici, expresia românească — „oamenii din clasele de sus" — presupune o încadrare socială mai riguroasă decît în intenţia lui Werther (şi a lui Goethe), care se referă la oameni cu o oarecare stare (situaţie, poziţie). Dacă în cazurile citate se recomanda alegerea unei expresii mai elastice, în alte cazuri se impunea căutarea corespondentului exact. „Cea mai folositoare" nu e totuna cu „die nötigste" (cea mai trebuincioasă) ; „spectacolul trecerii mele de la mîhnire la desfătare" elimină o nuanţă semnificativă din fraza germană autocritică a lui Werther, care vorbeşte nu despre *spectacol*, ci despre *povara (die Last)* labilităţii sale suportate de prieten ; tînărul V. va fi fost şi „deştept", dar Werther îl caracterizează drept „ein offener Junge" — un tînăr sincer (franc, onest). Cîteodată, limba germană pare a avea pentru traducător unele taine, astfel încît pasaje altminteri simple capătă cu totul alt înţeles decît în original. Derutat de sensurile actuale ale adjectivului „anzüglich", Philippide traduce cuvîntul, ori de cîte ori îl întîlneşte, prin „ciudat". Dar adjectivul are şi o semnificaţie azi învechită prin care e sinonim cu *anziehend* — atrăgător. „De bună seamă — scrie Werther despre el însuşi în versiunea Philippide — oamenii văd în mine ceva ciudat. Mulţi dintre ei mă iubesc..." (În graiul său pitoresc, traducătorul din 1842 redă pasajul prin „Nu ştiu ce-lipici atrăgător vor fi găsind oamenii în mine...") Expresiile idiomatice îl pun şi ele pe alocuri în încurcătură pe traducător. O regretabilă eroare de acest gen ne întîmpină la începutul scrisorii din 26 mai 1771, pe care Philippide îl formulează astfel : „Îmi cunoşti de mult obiceiul de a mă statornici, de a-mi clădi într-un loc liniştit o colibă în care să stau despărţit de lume. Am găsit şi aici un locşor care m-a atras". Werther — constructor de colibe şi amator de pustnicie ? Nu, izolarea lui e una relativă, o evadare din lumea relaţiilor sale cotidiene, dar în preajma celor ce duc o viaţă liberă de prejudecăţi şi convenţii. „Locşorul" găsit e în faţa unei cîrciumi de sat, sub doi tei ce umbresc piaţa bisericii, un loc singuratic şi liniştit, dar nu pustiu. Cît priveşte expresia „ein Hüttchen aufschlagen (bauen)", traducerea



cd. 4119 cl. 26

literală ignoră valoarea figurativă, de ales între „a se stabili" și „a nu găsi momentul potrivit pentru a pleca". La măsuța de sub tei, Werther își petrece timpul, luîndu-și cafeaua și citindu-l pe Homer, în tihnă și uitare de sine.

*

Tudor Vianu a nutrit un interes statornic față de opera lui Goethe și a fost timp de trei decenii un popularizator activ al acestei opere, încît în ultimii săi ani trecea drept un specialist în materie. El însuși de o demnă ținută goetheană în anii maturității sale, bănuim, deși fără acoperirea unei mărturisiri personale, că lucrase la construirea personalității sale spre echilibru și distanțare superioară după exemplul olimpianului, probabil însă fără crizele de pasiune ale acestuia. Încă la nouăsprezece ani, citind *Suferințele tînărului Werther*, era impresionat nu de zbuciumul pătimaș al eroului, ci de o scenă de idilă familială, care dealtfel îl mișcase și pe Werther. „Ți-aduci aminte, de pildă — îi scrie el atunci poetului Marcel Romanescu — de scena minunată din *Werther*, cînd Lotte împărțea pîine frățiorilor ei. Ce sănătate și ce bucurie e în scena aceea. Ce universalitate are sentimentul acela și ce întrupare realistă. Iată cum un mare artist a știut să rupă o scînteie din mediul etern al bucuriei omenești (atît de omenești) și s-o întrupeze în scena aceea atît de reală."[1] În studiile și cursurile sale universitare dinaintea celui de-al doilea război mondial, pe care le-am amintit mai înainte, profesorul s-a arătat preocupat mai ales de etica și de crezul estetic al marelui poet, chiar atunci cînd trata o problemă de literatură comparată, cum ar fi mitul prometeic. *Faust și civilizația modernă* și *Idealurile lui Goethe despre artă* sînt ultimele sale studii din perioada respectivă.[2] După război, la cursul său de estetică de la Universitatea din București, dedică o expunere „motivului lui

[1] Tudor Vianu, *Corespondență*, ediție îngrijită, studiu introductiv de Henri Zalis, Editura Minerva, 1970, p. 170—171 (scrisoare din 26 iulie 1916).

[2] În volumul *Filosofie și poezie*, București, Casa școalelor, 1943, p. 106—121 și 122—128.

Faust" (1947), la care traducerea lui Lucian Blaga îi dă în 1955 prilejul să revină, cu completările de rigoare, pentru introducerea la volum. Într-un articol, *Asupra unei maxime de Goethe* (în *Gazeta literară*, nr. 2, 1958, p. 3), propune din nou învățăminte extrase din înțelepciunea moralistului. Maxima comentată este : „Iubirea adevărului se arată în tendința de a descoperi și de a prețui binele pe unde se află".[1] Pentru *Poezie și adevăr*, în traducerea sa, și pentru culegerea J. W. Goethe, *Teatru*, scrie ample studii introductive, pe care le reproduce în ediția a doua a culegerii *Studii de literatură universală și comparată* (Editura Academiei R.S.R., 1963), împreună cu prefața la *Faust* și altă cercetare goetheană : *Goethe și ideea de literatură universală.* Volumul *Goethe*, pe care-l publicase cu un an înainte, nu are un caracter inedit ; alătură, pentru a obține o „scurtă monografie", aceleași prefețe la *Poezie și adevăr* și *Faust*.

Cu excepția celor cîtorva cercetări speciale, ceea ce a publicat Tudor Vianu despre Goethe îndeplinește exemplar cerințele popularizării : concizie, claritate, stil atractiv. Datorită destinației inițiale a celor două părți componente, scurta sa monografie *Goethe* rămîne însă o lucrare lipsită de unitate și lacunară. Ca prefață a unei opere autobiografice, partea întîi evocă pe cea mai mare întindere biografia și personalitatea poetului, în detalii bine selectate și elocvente, stăruie ceva mai amănunțit asupra operei respective, dar trece mult prea sumar în revistă celelalte opere, de fapt numai cîteva dintre acestea, astfel că sectoare întregi ale creației goetheene nu sînt măcar amintite, fie și prin unele titluri reprezentative, Partea a doua, prefață la *Faust*, urmărește cu o competență erudită evoluția seculară a mitului faustic, rezumă cu limpezime subiectul tragediei, pe înțelesul oricărui cititor, cît de neavizat, și-i desprinde sensurile generale. Analizele și caracterizările se conformează însă metodei sociologiste și biografice. Mefisto, fiind „reprezentantul vechilor clase conducătoare" „nu poate înțelege elanul lui Faust, adică al omului creator, format în con-

[1] Articolul e reprodus de T. Vianu în *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1961, p. 114—115.

dițiile ascensiunii burgheze“ : „*Torquato Tasso* cristalizează răfuiala lui (a poetului, *n. n.*) cu micul suveran absolutist de la Weimar“ etc.

Autor al celei dintîi versiuni românești a autobiografiei lui Goethe, *Poezie și adevăr*, Tudor Vianu menționează în studiul introductiv și cu alt prilej dificultățile pe care le-a întîmpinat în traducerea textului (periodologie complicată, abundență de determinante) și adaugă : „trebuind să dau o versiune accesibilă publicului românesc, m-am decis uneori să secționez perioadele originalului, să scutur unele din determinantele inutile pentru sentimentul lingvistic românesc, dar m-am străduit totuși să păstrez forma amplă și ritmică domoală a elocuției lui Goethe.“[1] Într-adevăr accesibilă, narațiunea evoluează în românește curgător și captivant, cu o sintaxă și un lexic actualizate atît cît să nu se producă o discrepanță supărătoare între expresie și epoca evocată. Secționarea perioadelor intervine rar și nu are repercusiuni stilistice, dar eliminarea unor determinative duce pe alocuri la pierderea unei nuanțe sau a unei accentuări. Uneori, traducătorului i se întîmplă să nu prindă sensul, altminteri limpede, al unei fraze. Un singur exemplu. La începutul cărții întîi, Goethe povestește despre niște vecini de peste drum care, în copilăria sa, îl îndemnau la tot felul de pozne și continuă : „Die Meinigen erzählten gern allerlei Eulenspiegeleien, zu denen mich jene sonst ernsten und einsamen Männer angereizten“ — „Ai mei povesteau cu plăcere tot felul de pozne, la care mă imboldeau acei bărbați altminteri serioși și singuratici“. În traducere, Tudor Vianu nu observă că în cele două propoziții sînt subiecte diferite, astfel că fraza capătă această înfățișare : „Acești vecini ai mei, oameni dealtfel mai mult gravi și solitari, îmi povesteau fel de fel de snoave și păcăleli, care mă imboldeau să le imit“. În sfîrșit, dintr-un minus de atenție termeni lexicali cu sens precis sînt transpuși destul de frecvent prin cuvinte ce nu realizează echivalența : *Gegenschein* — opoziția (lunii) — e redat prin „reflex“, *die Vettern* — verii —

---

[1] Tudor Vianu, *Ceva despre arta traducerii*, în volumul *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., 1956, p. 277.

prin „prietenii“, *schalkisch* — hîtru (poznaș, mucalit) — prin „șiret“ etc.

În *Poezie și adevăr*, Goethe transcrie cîteva din poeziile sale, ca documente artistice ale unor momente autobiografice. Abordîndu-le, pare-se, numai din acest unghi de vedere documentar, Tudor Vianu le traduce excesiv de liber, modificînd tiparul versului și, în general, simplificînd totul. Iată cum arată ultima strofă din *Neue Liebe, neues Leben* (în cartea a șaptesprezecea), în paralelă cu traducerea Mariei Banuș, care, prin exactitate (de sens și formă), ne dispensează de confruntarea cu originalul :

| | |
|---|---|
| Fir vrăjit al sorții<br>Învîrtit o dată,<br>Te-a cuprins cu totul<br>Zvăpăiata fată.<br>Ah, cîtă schimbare !<br>Rob te ține-n cerc.<br>Să mai fiu odată<br>Slobod nu încerc ! | Cu-acest trainic și subțire<br>Fir de ață fermecat,<br>Dulcea fată, fără știre,<br>Strîns și silnic te-a legat.<br>Cerc vrăjit nu pot desface,<br>Traiu-mi duc cum ei îi place<br>O, ce tare ne schimbăm !<br>Dă-mi, iubire, drumul ! dă-mi ! |

Aceeași infidelitate, însoțită de stîngăcii de exprimare și voalări ale înțelesului, ne întîmpină în toate traducerile în versuri din *Poezie și adevăr : Către Belinda, Pe lac, La o inimă de aur pe care o purta el la gît, Vă ofiliți, dulci roze* etc.[1]

Tudor Vianu a mai tălmăcit și alte poezii de Goethe : *Dor (Selige Sehnsucht), Sufletul lumii* (fragment din *Weltseele*), *Întîlnire (Freundliches Begegnen), Vorbește o fată (Das Mädchen spricht), Avertisment (Warnung), Viață nouă (Mächtiges Überraschung)*[2]. Și aceste poezii sînt traduse foarte liber. Dacă în *Avertisment* strofele

[1] O recenzie asupra traducerii, fără vreo observație critică, publică Al. Dima, preocupat în principal de problema enunțată în titlul articolului — *Învățămintele unei biografii*, în *Iașul literar*, nr. 5, mai 1956, p. 117—121. Meritele traducerii și scăderi ale ei sînt relevate de Al. Andriescu și C. Macarevici în articolul *Prima versiune românească din „Poezie și adevăr“*, în *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza“ din Iași*, secț. III (Științe sociale), tom II, 1956, fasc. 1—2, p. 399—405.

[2] Primele două traduceri datează din 1932, celelalte, din 1964. Cu excepția sonetului *Întîlnire*, toate, în antologia lui Ion Acsan.

supuse prelucrării nu pierd nimic din sensul şi tonul de şăgalnic reproş al originalului, în celelalte traduceri ne surprinde neatenţia în reconstruirea imaginilor poetice. În prima strofă din sonetul *Das Mädchen spricht*, fata se adresează iubitului, avînd în faţă nu numai făptura vie, ci şi statuia lui : „Arăţi atît de serios, iubitule ! Cu această statuie / De marmură de aici te-aş compara ; / Ca şi ea nu-mi dai nici un semn de viaţă..." Tudor Vianu transformă obiectul concret (statuia) în metaforă, astfel că paralela, refăcută în celelalte strofe ale traducerii, îşi pierde sorgintea :„ Eşti grav, iubite ! Chipul tău îmi pare / Sculptat în marmoră, aşa-i de rece : / Nici un surîs de-amor pe el nu trece..." Sonetul *Mächtiges Überraschen* este construit pe o alegorie : în mersul său năvalnic spre Oceàn, fluviul îl închipuie pe poetul creator fără odihnă, în elanul său spre imensitate. Oreas (Oreada), întruchipare poetică a pasiunii, se azvîrle — *ea* — demonic în ape, „spre a găsi acolo plăcere" („Behagen dort zu finden"). Îi urmează „munte şi pădure în vîrtejuri", iar ea, Oreas, opreşte goana, îndiguind vasta cupă. În versiunea lui Vianu, sonetul devine un simplu pastel despre un curs de apă oprit în cale de o barieră naturală : „Demonic deodată (fluviul, *n. n.*) se prăvale — / Şi munţi, păduri de-a curmeziş s-aşează : / Oreas stă o clipă, meditează, / Nu-i chip să-nainteze-n cale". Nimfa pădurii, care în original provoacă prăbuşirea, apare în traducere ca victimă a acesteia.

*

Datorită ajutorului oferit astăzi traducătorilor în diversele etape ale muncii editoriale (intervenţia obligatorie a unui confruntator cu originalul, lectura redacţională, referate), versiunile româneşti ale unor opere străine au şansa de a fi ferite de inexactităţi prea grave şi de a atinge, calitativ, cel puţin un nivel acceptabil. Pentru traducerile în versuri, acest ajutor pare a fi totuşi puţin eficient. Prima tălmăcire în româneşte a epopeii animaliere *Reineke Vulpoiul*, efectuată de Iulia Murnu, nu e un lucru de lepădat, totuşi nemaipomenitele isprăvi ale faimosului Mefisto vulgar în blană roşie îşi aşteaptă

încă naratorul în persoana unui poet înzestrat cu umor, cu un grai savuros şi un timpan mai sensibil la ritm.

Traducerile în proză, în ansamblu mulţumitoare, ne fac să reflectăm cu părere de rău la faptul că măcar proza lui Goethe nu şi-a găsit mai de mult un interpret devotat care să i se dedice. Operele goetheene în proză se deosebesc mult între ele sub aspect stilistic, totuşi, parcurgîndu-le, acelaşi traducător ar realiza acea unitate în diversitate, pe care n-o aflăm în actualele traduceri, fiecare ieşită din alt condei, cu o experienţă limitată la respectiva lucrare. Între scrieri, redactate de poet în aceeaşi perioadă, apare, în româneşte, un contrast sensibil, datorită traducătorilor diferiţi. Stilul lui Goethe, la bătrîneţe, e sobru şi rece. Naraţiunea se desfăşoară calm şi chibzuit, ca o relatare a unui observator ajuns la o deplină detaşare faţă de oameni şi evenimente. La rîndul lor, personajele dialoghează în replici de riguroasă corectitudine, chiar ceremonioasă. În aparenţă, totul e uşor de tălmăcit. Se iveşte însă pericolul, pe care Eugen Filotti nu l-a putut evita în suficientă măsură în traducerea romanului *Afinităţile elective*, de a usca şi mai mult textul, accentuînd nota de artificialitate. Mai ales prin abuzul de neologisme, distincţia capătă rigiditatea preţiozităţii, în fraze ce amintesc stilul oficial. Mai aproape de tonul just se situează cele două volume din *Wilhelm Meister* în tălmăcirea Valeriei Sadoveanu. Ezitarea traducătoarei în folosirea timpurilor, interpretarea inadecvată a unor expresii, tratarea liberă a unora dintre poeziile intercalate, cu sens precis în context, deci permiţînd cu atît mai puţin prelucrări, sînt deficienţe ce umbresc întrucîtva o lucrare altminteri corectă. De remarcat reuşita unor tălmăciri în versuri, printre care cupletele umoristice, balada *Trădarea morăriţei*, dar şi cîteva dintre cîntecele lui *Mignon*.

De mult aşteptatul corp al operelor lui Goethe în romîneşte este pe cale de a se constitui. Există toate condiţiile pentru completarea lui cu ceea ce încă nu s-a tradus, ca şi pentru reluarea la un nivel superior a ceea ce impune acest lucru.

6

Studiile și prefețele ce însoțesc volumele mai noi de traduceri, eliberate de prejudecățile dominante încă în vremea cînd Tudor Vianu își publica scurta monografie, trasează pentru cititor căi mai netede spre înțelegerea operelor lui Goethe. De citat în acest sens, postfața bine informată și clară a lui Romul Munteanu la *Wilhelm Meister*, sau comentariile ample și competente ale Marianei Șora la ediția *Gîndirea lui Goethe în texte alese*. Aceste studii, ca și altele, printre care și prefețele noastre la monografia lui Gundolf, la *Hermann și Dorothea* sau la *Afinitățile elective* abordează opera și personalitatea lui Goethe în spiritul obiectivității critice, fără exagerări entuziaste, dar și fără severități contestatoare. Așadar pe linia, am numi-o tradițională, a respectului față de valorile clasice. O prefață are menirea de a recomanda o operă și de a căuta explicațiile supraviețuirii acesteia, certificată dealtfel prin însăși reeditarea ei. Nu vrem să spunem că prețuirea, chiar admirația față de Goethe ar fi astăzi în România (ca și în alte țări) o atitudine de circumstanță, ci doar să subliniem că poziția față de poetul din Weimar poate fi influențată într-un grad mai mare sau mai mic de prestigiul istoric al acestuia. Este cazul mai tuturor „clasicilor", ale căror opere și-au obținut de mult un loc bine consolidat în patrimoniul culturii universale. Și totuși opera lui Goethe și însăși persoana lui au o situație specială, unică, prin aceea că suscită încă dezbateri aprinse, în care opiniile se nuanțează afectiv, de la adorație la repulsie. S-a spus de multe ori că scrierile goetheene și-au asigurat în bună măsură faima datorită prestanței monumentale a autorului lor, care continuă a impresiona. S-ar putea spune însă că operele goetheene au și păgubit tot atît prin reflexul în judecățile critice al rezervelor trezite de comportamentul, opiniile și gesturile poetului. Fondul autobiografic al creației goetheene face inevitabilă implicarea omului în realizările poetului. Și într-un caz, și în celălalt, eroarea apare atunci cînd fie lumina, fie umbra personalității umane acoperă cu prea multă intensitate contururile reale ale operei.

De o parte și de alta a liniei mediane căreia i-am spus tradițională, exegeza goetheană din România înscrie în ultimele decenii lucrări dintre cele mai interesante. Printre goethenii cei mai devotați, un loc fruntaș îl ocupă Oscar Walter Cisek, poet, prozator și eseist de limbă germană, reprezentativ pentru literatura creată de scriitorii germani din țara noastră și pentru legătura intimă dintre această literatură și cultura română.[1] Pentru Cisek, Goethe este maestrul venerat întreaga viață, precum o declară în finalul scurtei autobiografii destinată almanahului editurii Suhrkamp : „Dar aș fi prea puțin cunoscut, dacă din aceste rînduri nu s-ar afla în ce măsură sînt îndatorat acestui munte spiritual ridicat în fața mea de întreaga existență a lui Goethe, fără ca vreodată opera celui mai bogat poet să fi fost detașabilă de succesiunea exterioară a vieții sale. Mi-a fost îngăduit să mă apropii de el de departe, iar uneori trece prin visurile nopților mele ca un bun cunoscut, ca o făptură familiară, iar cînd, după aceea, deschid ochii, îi urmăresc din nou cu cea mai nebunească invidie pe oamenii săi de casă altminteri foarte modești, pe Riemer, pe John și pe Stadelmann, care timp de un sfert de veac și mai bine l-au putut asculta și privi cu uimire."[2] La un an după apariția acestor rînduri, O. W. Cisek publică un fragment din eseul *Im Verweilen vor Goethes Gesichtsmaske*[3] *(Zăbovind în fața măștii lui Goethe)*, editat integral în 1972 (Kriterion Verlag). Contemplînd îndelung, la Goethe-Nationalmuseum din Weimar, masca poetului, scoasă la 13 octombrie 1807 de sculptorul Carl Gottlieb Weisser, scriitorul bucureștean descrie foarte amănunțit chipul bărbatului de cincizeci și opt de ani și-i descifrează caracterul, ca printr-o lectură fiziognomică. Era

---

1 Sîntem convinși că o cercetare asupra ecourilor goetheene în literatura germană, ca și în cea maghiară din România ar duce la rezultate dintre cele mai interesante. Cei cîțiva ani dedicați acestei lucrări nu ne-au ajuns pentru a întreprinde noi înșine această cercetare, care s-ar fi lovit și de impedimentul necunoașterii limbii maghiare.

2 *Mein Lebenslauf*, în O. W. Cisek, *Gedichte*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1972, p. 9.

3 O. W. Cisek, *Frauen und Wandlungen*, în *Neue Literatur*, nr, 3, 1957, p. 7—18.

la un an după căsătoria cu Christiane și cu un an înainte de întîlnirea de la Erfurt cu Napoleon. O. W. Cisek reconstituie evocator crîmpeiul de biografie exterioară, sentimentală și artistică a poetului din acest răstimp centrat pe data scoaterii măștii și încununat de romanul *Afinitățile elective* — „această cea mai desăvîrșită proză germană care există".

Probabil că opera lui Goethe va fi avut un răsunet mai amplu în literatura lui O. W. Cisek. Noi semnalăm un singur moment dintre cele mai semnificative. Este cunoscută „minunea" din *Afinitățile elective*, imaginată de Goethe cu o îndrăzneală ce i-a scandalizat pe contemporani : copilul născut din îmbrățișarea lui Eduard și a Charlottei seamănă izbitor cu Ottilie și căpitanul, ca un produs al unui adulter comis de fiecare dintre soți în fantezie. În nuvela *Oglinda cea nouă* de O. W. Cisek, un german ce-și caută liniștea sufletească într-un sat din Italia trezește sentimente confuze, dar intense în sufletul unei fete din vecini, care, la rîndu-i, exercită asupra sa o ciudată atracție. Comunicarea se face tainic și de la distanță, fiindcă altminteri relațiile dintre cei doi rămîn reci și indiferente. Fata se mărită cu un tînăr din partea locului și devine mamă. În preajma plecării spre țara lui din nord, străinul o întîlnește cu pruncul în brațe : „Un cuvînt dintre cele mai obișnuite mi-a înghețat pe buze, fiindcă am rămas ca înlemnit, cînd am văzut fețișoara copilului, care mi s-a părut extrem de cunoscută și familiară, cînd am distins forma și culoarea ochilor mei, cînd am văzut în fața mea degetele lui subțiri și caraghioase care, ce-i drept, mult mai mici și mai drăgălaș formate, semănau cu ale mele (...) Încremenit de uimire, am privit această fețișoară și m-am recunoscut în ea pe mine însumi ca într-o oglindă, care-mi reflecta chipul atît de nepătat și curățit de orice suferință îndurată. Am întins șovăitor mîna spre căpșorul făpturii imaculate și am descoperit pe tîmpla ei stîngă mica mea aluniță brună..." Nuvela lui Cisek e o scriere originală, în atmosfera căreia repetarea miracolului din romanul lui Goethe se înscrie armonios și sugestiv.

*

Despre G. Călinescu am fi îndreptățiți, credem, să spunem ceea ce afirmase el despre Eminescu, anume că l-a citit pe Goethe în întregime. După alte lecturi mai vechi, a făcut-o probabil, și prin reluarea acelora, în vremea cînd lucra la marele studiu despre poetul *Luceafărului*. Trimiterile la Goethe, în *Opera lui Mihai Eminescu*, sînt determinate evident de realități ale materiei studiate, dar tot atît de evident este că pentru critic autorul lui *Faust* reprezintă o autoritate de referință, de adus oricum în discuție pentru mai exacta situare a unei opere atît de diverse și de profunde cum e cea eminesciană. Apropierile dintre creațiile celor doi poeți situîndu-se în domeniul concepției, al tematicii etc., nu avem de ce căuta în citarea lui Goethe sau a uneia ori a alteia dintre scrierile lui și vreo apreciere estetică. O excepție se face cu romanul *Suferințele tînărului Werther*, menționat ca o ilustrare a faptului că „stilul epocal al unui autor mare poate să placă chiar fără substanță universală și el se adaogă umanității ca o finețǎ arheologică pentru estetul erudit, înfăptuind acel echilibru între efemer și stătător, ce face trăinicia marei opere". Romanul lui Goethe este „o scriere mediocră, dar are mai mult ca oricare alta stilul epocei, mirosul arheologic al secolului". „Mediocritatea" este aici o noțiune relativă, dedusă prin raportare la definiția genului (a romanului). Tot prin raportare la o definiție, „Eminescu e un detestabil romancier, însă tot așa de detestabil ca Goethe, Jean Paul, Tieck, Hoffmann, fiindcă nu este deloc romancier în chipul analitic și narativ francez sau englez și nici nu trebuie judecat ca atare". Pentru Eminescu — deci, ca urmare a alăturării de mai sus, putem adăuga: și pentru Goethe — „vorbele «roman», «nuvelă» nu au același înțeles cu soiurile corespunzătoare ale noastre de azi".[1] Acest scurt pasaj digresiv ni se pare foarte important din mai multe motive, dintre care vom desprinde numai două. Mai întîi, atrage atenția asupra erorii, comise de multe ori, de a judeca valoarea unei ope-

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* II, ed. cit., p. 456—457.

re în funcţie de exigenţele actuale. În al doilea rînd, înlătură contradicţia aparentă din chiar paginile lui Călinescu despre Goethe, pagini în care diverse opere goetheene sînt calificate ca deficiente sub anumite aspecte (construcţie epică sau dramatică etc.) fără ca prin aceasta importanţa respectivelor opere şi, cu atît mai puţin, a autorului lor să fie micşorată.

O altă referire, cu totul în treacăt, a criticului la Goethe îndeamnă la reflecţii în legătură cu o problemă esenţială : încadrarea spirituală istorică, dar şi de tipologie artistică a poetului. Formula „clasicul Goethe" este acceptată încă, adesea, ca o axiomă, dedusă din „olimpianismul" poetului, dn cultul său pentru arta antică, din preluarea unor teme şi forme eline sau latine. Pe Călinescu nu această formulă îl preocupă, ci definirea sensului clasicismului. Se observă la noi — constată criticul — înclinaţia de a confunda clasicismul cu Renaşterea. Avem însă a face cu lucruri diferite. Renaşterea — în care intră şi veneraţia faţă de clasicism — „e un cult exagerat al persoanei geniale, luată ca scop în sine, ca intuiţie a divinităţii. Într-o Renaştere astfel interpretată, finirea operei în sine interesează mult mai puţin decît expresia personalităţii". Dimpotrivă, „clasicismul adevărat se recunoaşte prin tendinţa de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior". „Entuziasmul nostru pentru Renaştere — opinează criticul — vine pe drum germanic, de la Goethe..."[1] Acceptînd definirea călinesciană a Renaşterii şi a clasicismului, Goethe ne apare ca un artist de tip renascentist, a cărui operă trebuie apreciată ca expresie a personalităţii, nu în raport de „finirea" ei. Deducţia aceasta ni se pare în perfect acord cu remarca noastră pe marginea pasajului anterior despre *Werther*.

În referiri ocazionale[2] şi în cîteva studii nedefinitivate, cu aspect de capitole ale unei lucrări mai mari[3], G. Că-

---

[1] G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, în *Revista Fundaţiilor*, nr. 2, februarie 1946, p. 255.

[2] Cf. conferinţa comemorativă *Torquato Tasso*, în *Studii şi conferinţe*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956, p. 110—111.

[3] *„Werther" şi „Torquato Tasso", „Wilhelm Meister"*, în *Scriitori străini*, de G. Călinescu. Antologie şi text îngrijit de Va-

linescu tratează unitar drama *Torquato Tasso* și romanele lui Goethe, unghiul de vedere comun fiind acela al relației dintre omul genial și societate. Lipsit de interes față de materia autobiografică a scrierilor, criticul consemnează totuși identificarea poetului cu eroii acestora, iar analiza sa trece din planul estetic în cel etic, soluțiile date conflictelor fiind privite ca expresie a concepției goetheene asupra vieții. Ca realizări literare, operele luate în discuție vădesc deficiențe mari: „piesa (*Torquato Tasso, n. n.*) e monotonă, lipsită de orice nerv dramatic, consumată în simple conversații", „romanul (*Afinitățile elective, n. n.*) luat în total e ratat", fiindcă autorul „scapă prea des din mînă firul principal", în cele două romane *Wilhelm Meister* ne întîmpină „o lipsă totală a simțului constructiv" și o „stîngăcie cronologică". Cum se vede, deficiențele semnalate decurg mai ales din nesupunerea la rigorile tehnice ale genurilor. Criticul le și formulează pe cît de ferm, pe atît de sumar, atenția sa concentrîndu-se asupra problematicii. Nu numai Werther și Tasso, ci și Eduard, constată G. Călinescu, sînt ipostaze ale aceluiași tip: omul de elită, a cărui nefericire provine din cauza „stînjenelilor pe care societatea le pune în calea geniului". Ceea ce se modifică de la o operă la alta sînt „condițiile sociale", mai exact, nivelul social, aspect pe care, de fapt, criticul îl are în vedere numai în enunțul conflictului din drama *Torquato Tasso*. Pentru Werther și Eduard, „societatea" stînjenitoare ar fi deci reprezentată de întreg mediul ambiant, fără înzestrări deosebite, dar și nediferențiată, propriu-zis, social. În cazul lui Werther, Călinescu omite ultragierea demnității eroului în cercul aristocratic, poate pentru că nu-i acordă însemnătate. Ca atare, momentul concret al ciocnirii este urmărit numai în planul erotic, în care, dealtfel, devine sensibil și pentru Tasso. Întrebarea pe care și-o pune criticul este în esență: „cum vede Goethe dragostea geniului". Răspunsul

---

sile Nicolescu și Adrian Marino. Prefață de Adrian Marino, București, 1967, Editura pentru literatură universală, p. 383—395, 396—409. În aceeași antologie, conferința *Torquato Tasso* (p. 174—204), *Johann Caspar și Wolfgang Goethe* (p. 372—382), *Goethe și fata-băiat* (p. 690—692).

capătă aspectul unei sinteze a revendicărilor poetului, pentru un cod moral deosebit ce s-ar cuveni oamenilor deosebiţi. Goethe, nietzschean *avant la lettre*, pledînd pentru drepturile necenzurate ale supraomului, este o imagine mai veche a poetului, de care au făcut uz şi admiratori, şi detractori ai acestuia. G. Călinescu, reactualizînd-o, restrînsă numai la morala iubirii, nu se alătură, în această problemă, nici celor dintîi, nici celorlalţi. Atitudinea sa, de constatare obiectivă, este totuşi mai curînd critică, sugerînd o dezaprobare. Aşa se şi explică interpretarea pe care o dă romanelor despre Wilhelm Meister : „Tribulaţiile erotice ale geniului în ipostazele Werther şi Torquato Tasso (omiterea lui Eduard ne apare pur întîmplătoare, *n. n.*) îndeamnă pe Goethe să mediteze la o operă specială de educare a omului genial şi la crearea unei societăţi de femei şi bărbaţi cu o filozofie a vieţii de natură a face existenţa geniului respirabilă şi agreabilă". Se pune totuşi întrebarea : finalul tragic al romanului *Afinităţile elective* şi chiar al *Suferinţelor tînărului Werther* nu derivă tot dintr-o intenţie educativă, prin sublinierea deznodămintelor fatale determinate de abaterile de la „morala comună" ?

Cititorul atît de atent şi analistul atît de pătrunzător al romanelor goetheene pare a fi receptat din aceste romane unele sugestii. Poate că nu întîmplător eroina sa se numeşte Otilia, o Otilie cu o alcătuire psihică foarte personală, evoluînd în alt mediu social şi cu alt destin, însă enigmatică, la fel cu omonima sa din *Afinităţile elective*. Între romanul lui Goethe şi cel al lui Călinescu nu se pune în nici un fel problema vreunei „influenţe", chiar dacă Pascalopol pare a împrumuta şi el diferenţa de vîrstă faţă de fată şi distincţia baronului Eduard (şi bunăstarea lui) şi chiar dacă tînărul prieten al Otiliei poartă numele de Felix, mai puţin obişnuit la noi, iar Felix se numeşte fiul lui Wilhelm Meister.

*

Apariţia, în 1965, a masivului tom al lui J. P. Eckermann pare a fi fost stimulentul care l-a determinat pe Eugen Barbu să întreprindă o mai largă cercetare a exegezei goetheene. Scriitorul arată interes lui Goethe

încă din liceu, și nu numai ca urmare a unor lecturi eventual recomandate, fiindcă îl vedem transcriind în jurnalul său, uneori cu obiecții critice, spuse ale poetului privitoare la diverse teme. Deși rare și risipite în timp la intervale mari[1], asemenea însemnări ne-ar îndreptăți poate să deducem că în conștiința scriitorului persista de mult o *problemă* Goethe și că stimulentul oferit de tomul lui Eckermann a funcționat de fapt în sensul că a grăbit sorocul unei reflecții solid documentate asupra acestei probleme. Oricum, documentarea poartă amprenta unei lucrări pentru uz propriu, dusă pînă la capăt fără pretenția de a obține o soluție nici pentru sine și, cu atît mai puțin, pentru alții, cum o și declară : „Să ne înțelegem, nu am nici o părere despre Goethe ! . Sînt un colportor de știri vechi despre autorul lui *Faust* și nici măcar nu încerc să pun ordine în aceste «fișe». Din afirmațiile culese, cititorul e liber să aleagă ce vrea, nu vreau să fac din Goethe *un caz*". Nici spre sfîrșitul întreprinderii sale, cînd anumite concluzii se și detașau vrînd-nevrînd, Eugen Barbu nu ține să recompună din „măștile" lui Goethe un profil în viziune personală și nu-și revendică decît tot rolul de a fi informat „cu mijloace modeste pe cei care au mai puțin timp și mai puțină răbdare". Un critic sau istoric literar nu și-ar fi pus cu atîta generozitate la dispoziția cititorilor pachetul impozant de fișe, dar ne întrebăm : în ce măsură prelucrarea acestora, oricît de obiectivă s-ar fi dorit, ar fi fost mai folositoare, în sensul că ne-ar fi apropiat mai mult de înțelegerea *adevăratului* Goethe ? Are oare *acest* Goethe un singur chip, sau tocmai înfățișarea lui proteică, atît de plastic definită prin pluralul „măștile lui Goethe", corespunde de fapt adevărului ? Lucrarea lui Eugen Barbu, apărută în volum sub titlul *Măștile lui Goethe* (Editura pentru literatură, 1967), pare redactată din mers, ca tot ceea ce scrie prozatorul despre literatură și literați, totuși ni se pare îndoielnică aserțiunea că „fișele" n-au fost supuse unei organizări prealabile. Încă din prima re-

[1] Cf. între altele, *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1966, p. 15, 127, 282, 297, 322.

dactare, cu titlul *Fișe Goethe* (tipărită săptămînal, cu mici salturi, în nr. 2—28 din *Luceafărul*, 1966), este clar că autorul nu s-a aventurat în necunoscut, fără un plan cît de sumar al construcției. Într-adevăr, prima parte a lucrării (cap. I—VI) se constituie într-o prezentare a personalității contradictorii a poetului, iar partea a doua (cap. VII—XXIII) într-o biografie, în care episoadele selectate sînt menite de fapt a realiza aceeași sarcină, însă prin ilustrări concrete în succesiune cronologică. În sfîrșit, ultimul capitol își propune să cerceteze modul în care opera poetului a fost primită în vremea sa și mai tîrziu. „Colportor de știri", cum se numește, Eugen Barbu pare a-și impune și neutralitatea corespunzătoare. Autorii la care recurge, de la doamna de Staël la Paul Valéry, Thomass Mann, Friedrich Gundolf, Ion Sân-Giorgiu, Tudor Vianu etc., etc., sînt în majoritate favorabili lui Goethe, dacă nu chiar mari admiratori ai lui. Dintre biografii și monografii contestatari sau cu a atitudine critică mai severă, Eugen Barbu se oprește la un Emil du Bois-Reymond, sau la un G. C. Gervinus, dar nu ia în seamă pe nici unul dintre calomniatorii și pamfletarii antigoetheni. O condiție de bază a obiectivității este astfel asigurată. Și totuși neutralitatea compendiului se dovedește a fi doar aparentă. Postura de martor indiferent nu i se potrivește lui Eugen Barbu. Din autorii consultați, scriitorul transcrie evident ceea ce se asamblează unitar conform viziunii sale asupra lui Goethe, care, fără a fi iconoclastă, este cu atît mai puțin idolatră. Probabil că *Măștile lui Goethe* au făcut o impresie șocantă asupra unor cititori, prin ceea ce nemărturisit, chiar tăinuit, s-a aflat la drept vorbind în intenția autorului : demitizarea olimpianului. Accentul pus pe slăbiciunile omului ar putea fi socotit uneori ca prea apăsat. Momentelor de slăbiciune și micime sufletească, asupra cărora se stăruie, li s-ar putea opune altele, de reală măreție. Pentru calități și defecte, dozajul și ponderea s-ar putea modifica decisiv. Utilitatea unei lucrări neconformiste cum sînt *Măștile lui Goethe* constă însă tocmai în lovitura dată rutinei. De multe ori soclul prea înalt pe care gloria cîștigată în timp îi suie

pe clasici ni-i îndepărtează și ni-i înstrăinează, iar anumite opinii despre ei, mereu repetate, ne încețoșează privirea.

Eugen Barbu își interzice abordarea operei goetheene, pe care o lasă în seama „unor critici serioși". Dar și în această privință reținerea sa nu poate fi totală. Este evident că scriitorului nu-i place autobiografia *Poezie și adevăr* — „confesiune rece și pedantă a unei vieți ce nu se dezvăluie în întregime" —, nici *Călătoria în Italia*, în care „notațiile sînt sumare și pe alocuri, să nu fie cu supărare, ridicole". Asemenea aprecieri, care vizează tocmai neutralitatea narațiunii și a notațiilor, sînt lesne de înțeles din partea unui scriitor de o deosebită vivacitate, fugos, foarte sensibil la înfățișările pitorești ale lumii și cu un condei muiat în culori aprinse. S-ar părea însă că Eugen Barbu are obiecții mai importante, de ordin general, asupra operei lui Goethe, și anume de pe o poziție principială. Aceste obiecții au în vedere ceea ce se numește universalitatea lui Goethe, pe care autorul *Măștilor lui Goethe* o consideră o înstrăinare de „plămada fundamentală, de *matcă*", fără de care existența artistică este lipsită de garanția perenității. Opinia aceasta e strîns înrudită cu aceea a lui N. Iorga.

★

Întîmplarea face ca, după ce am parcurs aproape un secol și jumătate, urmărind destinul operei lui Goethe în România, să ne despărțim de acesta prin comentarea unei cărți originale și frumoase dedicate autorului lui *Faust*. Întîmplarea, deoarece autorul cărții ne informează că a scris-o, cel puțin parțial, cu mult timp în urmă, în jurul anului 1950. Acordînd credit acestei datări, avem totuși impresia că interpretarea a fost în orice caz actualizată în perspectiva lărgită și limpezită de la începutul celui din urmă pătrar al secolului nostru, cînd cartea a fost publicată.[1] Titlul, deși justificat, e înșelător, și cine-l cunoaște numai din men-

---

[1] Constantin Noica, *Despărțirea de Goethe*, Editura Univers, București, 1976.

țiunile bibliografice (sau chiar din unele recenzii, care n-au făcut decît să amplifice confuzia) a fost cu siguranță indus în eroare: *Despărțirea de Goethe.* S-a și putut auzi cu un prilej oarecare o replică sub forma unui protest public: nu, nu ne putem despărți, nu ne vom despărți de Goethe! Dar cartea lui Constantin Noica nu constată și nu propune o despărțire de opera goetheană și ignorarea acesteia. Prima frază a prefeței îl previne pe cititor în termenii cei mai clari: „Dacă e deschisă spre a se găsi în ea motive de a nu citi pe Goethe, atunci cartea aceasta poate fi închisă la loc. Ea vrea să sporească numărul celor care adîncesc pe Goethe și repudiază, ca atare, adeziunea cuiva ce, din bun-gust ori adîncime, crede că nu are a face cu el." Autorului îi repugnă „devoțiunea muzeală" arătată marelui poet și pe parcursul celor peste două sute de pagini ale lucrării polemizează adesea cu apologeții acestuia, pe care-i acuză că, lăudîndu-l fără măsură, îl trădează, falsificîndu-i sensul operei. Dincolo de toate rezervele sale critice, sau poate tocmai datorită lor, elogiul adus la rîndu-i de Constantin Noica lui Goethe capătă accente pasionate. Prefața acestei *Despărțiri de Goethe* — și nu numai prefața — ia aspectul, paradoxal numai la prima vedere, al unei pledoarii pentru apropierea de Goethe, un Goethe uman și viu, nu un monument, un prototip al omenescului — „umanul însuși". Așa îl vor fi simțit și trăit — înclinăm să credem noi — Titu Maiorescu și ceilalți din generația sa. „Nu ai nici un pretext să-l ocolești — scrie Noica — e cel mai lesne de cunoscut, cel mai amplu desfășurat și cel mai familiar, dintre cei mari, căci peste tot, în opera sa, este vorba de el, adică de tine." Ca atare, „indiferența față de el poate fi ceva mai grav: nesocotință și dispreț față de sine". „Cel mai prietenos și familar dintre genii" trebuie eliberat din muzeul învățaților și „restituit lumii largi". Restituit și celor ce s-au despărțit de el? — se întreabă cititorul. Dar cine s-a despărțit și, de fapt, ce înțelege autorul prin „despărțirea" de Goethe? Anticipat în prefață, apoi pregătit cu minuție și formulat explicit în încheiere, răspunsul ni se pare totuși insu-

ficient clarificat și ca atare neconvingător, am zice : nu în sine, ci prin indecizie.

*Introducerea* studiului trasează cu multă finețe profilul spiritual al lui Goethe, a cărui trăsătură fundamentală e, după C. Noica, tinerețea, constituită, la rîndu-i, din cinci valori : *bucurie, sănătate, înțelepciune, productivitate, nemurire*. Pentru evidențierea fiecărei valori se fac trimiteri elocvente la opere și la mărturii directe ale poetului, cu o competență ce dovedește cunoașterea exhaustivă a scrisului goethean și o perfectă orientare în exegeza mai veche și mai nouă. Opoziția critică față de interpretări anterioare arată a fi îndreptățită, global și în detalii, totuși, în viziunea lui C. Noica, Goethe nu se deosebește în această primă schiță de cel fixat de mult în conștiința umanității. Deosebirea, esențială, se va reliefa mai tîrziu. Deocamdată, originalitatea întreprinderii constă nu în detașarea unor detalii de portret spiritual inedite, care să fie și esențiale, ci în dezvăluirea, dintr-un unghi de vedere personal, a unor corelații mai adînci, în direcția demonstrației desfășurate în continuare. C. Noica obține astfel o definire exactă și, totodată, sugestivă a conceptului goethean de tinerețe, convingîndu-ne că, pornind de la cele cinci valori analizate, „s-ar putea desprinde concepția lui Goethe despre literatură și artă, știință și om, despre gîndire, filozofie și religie“. Obiectivul lucrării fiind precis delimitat, discuția se centrează în continuare pe *concepția despre om* și pe *concepția despre gîndire*, fiecăreia dedicîndu-i-se cîte un capitol.

Concepția despre om a lui Goethe se definește prin atitudinea sa față de natură și cultură, precum și față de raportul dintre acestea. Pentru a o reliefa, C. Noica procedează ingenios, urmărind modul în care poetul s-a apropiat de antichitatea greacă. La Goethe, dătătoare de măsură pentru artă și pentru om este natura, iar organul prin mijlocirea căruia el ia cunoștință de natură este ochiul. Tip vizual, chiar plastic, poetul a înțeles din antichitatea greacă ceea ce i s-a oferit văzului, așadar epicul, nu filozoficul, de unde preferința sa pentru *Odiseea*, în dauna *Iliadei*. Insuficientă ca atare în captarea fenomenului grec, perspectiva „ochiu-

lui liber“ se cuprinde la el într-o altă perspectivă, mai largă, aceea a „sănătății“, și se întregește cu „perspectiva continuității“. Din această triplă perspectivă, antichitatea îi apare lui Goethe, respectiv, ca un „album de fotografii“, „senină, rafaelică“, epurată de tragic. Proiectînd perspectiva naturii peste cultură, poetul subordonează cuvîntul, care e esența culturii, magiei văzului. „Elen fără conștiința tragică“, el intuiește că în cultura greacă mai există și altceva : „un lucru — cum declară — «pe care n-aș ști să-l exprim bine»“. Acel altceva, hotărîtor în lumea grecească, este „conștiința filozofică“, de care Goethe nu s-a putut apropia, dar, opinează C. Noica, „nu se trece nepedepsit pe lîngă filozofie“. Capitolul *Concepția despre gîndire* argumentează pe larg constatarea : autorul lui *Faust* nu are „organul filozofiei“, gîndirea sa purtînd „stigmatele nefilozofiei“. Trecînd peste contrarietatea pe care o asemenea afirmație categorică o pricinuiește celor ce văd în Goethe un scriitor-filozof, ne-am întreba dacă absența capacității de a raționa filozofic este realmente atît de gravă pentru un poet. C. Noica previne întrebarea, atrăgînd atenția că lumea, pe care o percepea cu văzul, nu putea să-i apară lui Goethe decît ca *plurală*, iar pluralitatea îl *obliga* să caute unitatea, cel puțin unele forme de unificare. Poetului îi era deci cu neputință să se dispenseze de filozofie. De aceea, el a și încercat să gîndească lumea prin mijlocirea a trei idei organizatoare : ideea *polarității*, a *fenomenului originar* și ideea *panteistă*. Nici una însă nu i-a mijlocit calea spre rațiune, spre cunoașterea lumii și a sinelui prin gîndirea speculativă. *Intelectul*, *intuiția* și *natura poetică* sînt factorii care trasează capătul drumului său frînt spre filozofie. Neajungînd la filozofie, Goethe „se regăsește ca poet“ care, neputînd cunoaște lumea, o captează metaforic și analogic. În încheierea capitolului, C. Noica enumeră, ca într-un act probatoriu, douăsprezece motive pentru care „gîndirea lui Goethe nu este filozofie“. Reluarea acestor motive aici ar fi fără folos, cu atît mai mult, cu cît însuși autorul studiului menționează faptul că nici Goethe nu a afirmat vreodată despre sine altceva decît că e străin de filozofie. Capi-

tolele dedicate concepției goetheene despre om și despre gîndire contestă deci nu imaginea despre sine a poetului, ci o opinie curentă, a exegeților. Acuzația se întoarce împotriva lui Goethe într-un singur caz, cînd „a lăsat să se creadă într-altfel", anume că a făcut filozofie. Este vorba de *Faust*.

Dacă *Introducerea* volumului *Despărțirea de Goethe* a avut menirea să pregătească cele două capitole, aceste capitole preludează ultima pătrime a cărții — *O interpretare din Faust* — din care se va deduce și motivarea despărțirii de Goethe. Interpretarea constituie cea mai categorică înscriere în fals împotriva aprecierilor de pînă acum, indiferent de nuanțările lor. În desfășurarea riguros logică a premiselor sale, C. Noica neagă conținutul filozofic al tragediei, în primul rînd prin constatarea lipsei de conștiință filozofică la eroul acesteia. Ca și creatorul său (mai exact, la fel ca acela care l-a re-creat), Faust nu poate fi gîndit fără filozofie, dar nici ca ajungînd la ea, fiind și el inapt pentru filozofie. Setea lui de cunoaștere se stinge la întîlnirea cu Duhul pămîntului („Totul s-a sfîrșit la versul 515 din cele 12 000 ale operei"); lipsit de conștiința de sine, e, în continuare, inert, mort spiritualicește și sufletește, „defaustizat". Chiar și în episodul Gretchen („o splendidă reușită, dar una pentru sine, nu pentru ideea faustică"), Faust rămîne o simplă prezență, drama fiind a fetei, nu a lui. În *Faust II*, fausticul e încă mai rarefiat. După opinia lui C. Noica, Mefisto e incomparabil mai realizat ca personaj decît eroul titular al tragediei și, totodată, îl reprezintă pe Goethe într-o măsură mai mare decît acesta. Aprecierea, aplicată și părții I, este susținută cu atît mai energic pentru partea a II-a a operei, în care „inițiativa, în mare, și regia sînt statornic în mîna lui Mefisto". Mefisto ar fi deci „eroul cel viu", a cărui aventură interesează („ce se întîmplă celui care doar știe?").

Paginile lui C. Noica dedicate operei capitale a lui Goethe sînt captivante, argumentele, expuse sub un control foarte atent, ca în demonstrarea unei teoreme, dar și cu o căldură puțin obișnuită într-un comentariu filozofic (sau chiar estetic), se înlănțuie fără fisuri. Și totuși, deși reziști anevoie seducției, ai impresia că ana-

liza, atît de minuțios sprijinită cu trimiteri la operă, pornește de fapt din afara acesteia, nu pentru a ajunge în final la o concluzie, ci pentru a confirma o opinie prestabilită. Prin aceasta, nu vrem să spunem că interpretarea oferită ar trebui respinsă. Ne-am face vinovați de același exclusivism pe care-l practică și autorul, dar care, la el, e o componentă a stilului polemic. Capitolul *O interpretare din Faust* reprezintă o contribuție românească remarcabilă la exegeza goetheană și cu siguranță că va suscita un interes viu în rîndurile celor ce continuă a explora, în diferitele părți ale lumii, acest domeniu vast care e opera lui Goethe, abordabil din cele mai diverse unghiuri de vedere și mereu surprinzător prin descoperirile încă posibile.

Dar să ne întoarcem la tema cărții : „despărțirea de Goethe". Pentru C. Noica, *Faust II* constituie partea principală a operei — „opera propriu-zisă, miezul dramei, față de care *Faust I* e doar un prolog". Această interpretare, în contradicție cu aprecierile îndeobște acceptate, se justifică prin considerarea părții a doua a tragediei din perspectiva lui Mefisto, ca „o proiecțiune grandioasă a *sufletului mefistofelic*". În *Faust II*, desfășurarea operei devine „desfășurarea formelor posibile ale posibilului însuși", iar aceste forme sînt : „posibilul posesiunii, banul ; al viziunii, feeria fantastică ; al esențelor, mumele ; al omului, homunculus ; al idealului, Helena ; al realului istoric, politicul". Datorită acestui conținut, *Faust II* — deduce C. Noica — ni se înfățișează ca o operă profetică, e „cartea primei jumătăți a veacului XX", deoarece în această perioadă istorică s-a produs „în Occident instaurarea posibilului" sub toate aspectele și într-un paralelism perfect cu cartea lui Goethe. Nici că se poate, vom spune, un elogiu mai mare adus unei opere și unui autor. Atunci, de ce despărțirea de Goethe ? Un prim motiv are în vedere întreaga lume contemporană : trebuie să ne despărțim de Goethe, deoarece „a impus" mitul lui Faust — *„care nu este al lumii noastre"*. Ca și Ahile pentru antichitate, Faust e pentru noi un model fals prin superbia, nerăbdarea și exasperarea lui. Toți gînditorii și oamenii de știință reprezentativi pentru cultura europeană au

lucrat cu răbdare și modestie, chiar cu smerenie, și n-au cunoscut superbia și setea faustică de putere. „Nici una din angajările științifice ale omului european — afirmă C. Noica — n-a fost totuși întreprinsă cu orgoliu și sete de putere; cît despre angajarea lui tehnică, prin care se poate schimba acum fața pămîntului, ea s-a petrecut modest, de fiecare dată cu răbdare, cu aplicație, cu mirare față de rezultate și printr-o reacție în lanț pe care nimeni n-a putut s-o prevadă.“ Excelentă, această părere a contestatorului lui Faust despre specialiștii de marcă din diversele domenii, dar tot pe atît de idilică și imposibil de susținut prin argumente pentru unanimitatea celor vizați. Evident, primul motiv al despărțirii de Goethe nu stă în picioare. Tonul imperativ al frazei „Faust trebuie să părăsească scena lumii europene“ răsună ca un strigăt iritat în urechile cuiva nedumerit ce continuă să se întrebe: de ce? Și mai departe, dacă totuși trebuie să ne despărțim de Faust, de ce și de Goethe? Pentru că „lumea occidentală de astăzi“ este „ceea ce descrie, act cu act, *Faust II*“, anume: „lumea ca laborator“, adică o lume care se desparte de *„omul natural“* și de „culturile de tip natural“, valori reprezentate și îndrăgite de Goethe. Acest al doilea motiv al despărțirii, nu numai de o operă, ci și de autor, are aspectul unei constatări: despărțirea se produce prin mersul inevitabil al lucrurilor (și ar putea fi chiar regretată). Dar unde se produce ea? Într-un perimetru precis delimitat nu numai geografic și istoric, ci și social-politic: Occidentul contemporan. Precizarea (fără vreo referire la aspectul social-politic) e reluată de repetate ori de C. Noica, preocupat parcă de prevenirea vreunei confuzii, în expunerea celui de-al doilea motiv. „Și dealtfel toate acestea privesc doar lumea occidentală, care a fost cîndva sarea pămîntului“ — se subliniază încă o dată în final. Cu atît mai de neînțeles apare acel plural comun din chiar alineatul anterior: „Ne despărțim de...“ Admițînd că are a face cu o inadvertență de exprimare, cititorul e asaltat de alte întrebări: în ce relație față de Goethe se află cei din celelalte părți ale lumii? acolo, omul natural și cultura de tip natural continuă să existe, trans-

formarea lumii într-un laborator nepetrecîndu-se (încă)? „implîntarea omului în mașinitate“ e un fenomen circumscris Occidentului european ? premisele acestui fenomen sînt pur istorice, dependente de tradiție, de progresul tehnic, sau și de evoluția socială și politică ? etc. Ambiguitatea din tratarea celui de-al doilea motiv al despărțirii de Goethe nu există și în expunerea celui dintîi, fiindcă acolo nu se mai face nici o distincție limitativă, însuși spiritul revoluționar fiind caracterizat ca nefaustic. Dar acel prim motiv ni se pare, cum am spus, încă mai neconvingător decît al doilea.

Despărțirea de Goethe a fost cerută în repetate rînduri, la răstimpuri, din cele mai diverse motive. Autorul lui *Faust* a fost tăgăduit pentru indiferentismul său politic, pentru conformismul său, pentru răceala sa olimpiană etc. Prestigiul său național și universal a cunoscut perioade de eclipsă reală. Dar omenirea nu l-a părăsit pe deplin niciodată și chiar dacă nu se mai recunoaște pe de-a-ntregul în opera lui, fiindcă orice operă, cît de mare, rămîne cel puțin parțial în urmă, ca produs al unei epoci revolute, continuă a-l admira și a-l simți aproape. Polemica însăși e o dovadă a interesului, nu a indiferenței. În jurul unei valori stinse și moarte nu se iscă nici o polemică. Tăgăduindu-l pe Goethe din perspectiva gîndirii filozofice, *Despărțirea de Goethe* îi măsoară grandoarea, cum o și declară autorul cărții, cu care, altminteri, sîntem de acord în multe privințe, de exemplu și în constatarea din prefață : „Poți spune limpede despre cîte un contemporan : iată cineva care nu s-a îndeletnicit cu Goethe. Aceasta înseamnă : nu s-a căutat pe sine, cu întreaga cultură din care face parte (în cazul culturii românești, cu o obligație în plus)“. Lărgind sfera, am spune că, îndeletnicindu-se cu Goethe, cultura română însăși a aflat cu sigur instinct un sprijin dintre cele mai solide în căutarea de sine și în desăvîrșirea propriei personalități.

## 7

Dar se mai îndeletnicește lumea de astăzi cu Goethe ? Iată, în loc de răspuns, cîteva știri răzlețe spicuite la

întîmplare din cîte au ajuns pînă la noi. În 1974, publicaţia periodică *Literaturmagazin*, scoasă de editura Rowohlt din Reinbek bei Hamburg, apare sub titlul *Von Goethe lernen? (Să învăţăm de la Goethe?)*. Răspunsul, dat de nouă critici şi scriitori din Republica Federală Germania şi din Republica Democrată Germană, se bizuie mai ales pe reevaluarea concepţiilor goetheene şi este fie pozitiv, fie negativ, pentru argumente ce nu interesează aici. Semnificativ este faptul că o asemenea discuţie poate constitui tema unei publicaţii de mare tiraj. În 1978, importanta revistă *Akzente* (Heft 4/ August, p. 381—390), editată de Carl Hanser Verlag din München, publică articolul lui Leo Kreutzer *Wie herrlich leuchtet uns die Natur? (Cît de minunat luminează pentru noi natura?)*, dedicat celei mai depăşite dintre laturile activităţii lui Goethe — cercetările de ştiinţe naturale — din care autorul desprinde totuşi unele învăţăminte de actualitate. *Goethes „Faust" wieder aktuell?* se întreabă altă publicaţie din R.F.G. (*Kulturbrief*, 8—9/1977 ed. de Inter Nationes, Bonn). Întrebarea e retorică, fiindcă articolul semnalează un adevărat „val *Faust*". În 1975, teatrul din Köln reprezintă *Urfaust*, iar în 1977, *Faust II*. Între cele două date se situează spectacole cu *Faust* (unele cu ambele părţi) la Paris, Viena şi Weimar, la Hannovra, Hamburg, Heidelberg şi Stuttgart. Viziunea regizorală, foarte diferită, şi-a îngăduit cele mai surprinzătoare interpretări, pînă la grotesc, uneori dezaprobate. Cu totul remarcabilă pare să fi fost reprezentaţia, secţionată în două seri, a părţii a doua din tragedie la Köln, unde nu s-a omis nici un cuvînt din text. Cu acest prilej, critica a remarcat că „Goethe corespunde evident mai mult vremii noastre decît Schiller". În 1978, spectacolul *Faust* dat de Deutsches Schauspielhaus din Hamburg este filmat, iar filmul se prezintă în premieră la Paris.

În aceşti ani ai „valului *Faust*", sînt reluate şi alte drame ale lui Goethe: *Ifigenia în Taurida* (la Stuttgart) şi *Stella* (la Nürnberg); cea dintîi, interpretată de echipa din Stuttgart, a putut fi vizionată şi de varşovieni, la sfîrşitul lunii ianuarie 1979. În vara anului 1978, teatrul montan în aer liber din Harz R.D.G. a înscris

în stagiunea sa festivă spectacole cu *Götz von Berlichingen.*

În 1976, editura elvețiană GIB pune sub teascuri o ediție bibliofilă *Faust* în 1976 exemplare numerotate și însoțite de certificate de unicitate. Editura Klett-Cotta din Stuttgart pregătește, după două volume apărute, al treilea volum de corespondență a poetului cu principalul său editor, pînă acum inedită. Arhiva Goethe-Schiller din Weimar anunță pentru anul în curs, 1979, primul volum de corespondență primită de J. W. Goethe (22 000 scrisori). Tot la Weimar, Societatea Goethe convoacă pentru primăvara anului 1979 o sesiune internațională cu tema : lirica tîrzie a lui Goethe și influența ei asupra poeților germani și străini. De notat că la sesiunile Societății Goethe, una dintre cele mai mari instituții de acest gen pe plan internațional, participă foarte mulți specialiști din țări de pe toate continentele. La sesiunea din 1975, cînd s-a dezbătut tema „Goethe și orașul Weimar", au fost de față peste o mie de oameni de litere din optsprezece țări. Din conducerea societății fac parte nu numai germani din R.D.G. și R.F.G., ci și reprezentanți ai altor state.

Un raport UNESCO informează că Goethe, cu 35 volume de traduceri în diverse limbi, ocupă în anul 1978 al patrulea loc printre clasicii cei mai citiți, după Shakespeare, Lev Tolstoi și Homer. În același an, apar două cărți care refac itinerariile poetului : *Goethe la Palermo* de Giuseppe Pitre (Editura Sellerio, Palermo) și un album cu imagini pentru realizarea căruia Michael Reutz a parcurs 90 000 kilometri, ca să fotografieze locurile pe unde a trecut și poposit Goethe (albumul e însoțit de texte alese și comentarii).

Dintre piesele de teatru și filmele inspirate de opere ale lui Goethe sau de episoade din viața lui, s-au prezentat și la noi : *Noile suferințe ale tînărului W.* de Ulrich Plenzdorf, *Conversație în casa von Stein despre Domnul von Goethe în absența acestuia* de Peter Hacks ; *Suferințele tînărului Werther*, *Lotte la Weimar* (ecranizare a romanului lui Th. Mann).

Cea mai elocventă dovadă a popularității unui scriitor o oferă difuzarea operelor sale. Dintre cele 35 de

volume cu traduceri din Goethe consemnate pentru anul 1978 de raportul UNESCO, două au apărut în România, într-un tiraj de 90 190 exemplare.

În aprilie 1978, la Teatrul german de stat din Timişoara are loc premiera spectacolului cu *Urfaust*; în stagiunea 1976—1977, Teatrul de stat din Sibiu pune în scenă *Ifigenia în Taurida*, în traducerea lui Al. Philippide. Spectacolul este preluat de televiziune în iunie 1977. Cuvîntul înainte, rostit de Edgar Papu, subliniază spiritul modern al dramei. În ciclul „Teatrul romantic", postul de radio Bucureşti transmite, în februarie 1975, *Egmont*, iar în martie acelaşi an, *Torquato Tasso*, cu Ion Caramitru, excelent, în rolul titular. În octombrie 1977, drama *Egmont* este reluată de teatrul TV, în regia Soranei Coroamă. În două emisiuni din ianuarie 1979, „amfiteatrul artelor" prezentat de televiziune sub titlul *„Faust", poemul faptei* reuneşte inspirat fragmente din *Faust*, în traducerea lui Lucian Blaga, selecţiuni din filmele *Faust* (regia W. E. Murnau) şi *Faust şi Margareta* (regia Peter Weigl), pe un fond muzical extras din lucrări de Fr. Schubert, Fr. Liszt, H. Berlioz, Ch. Gounod, Gustav Mahler. Fragmente din *Faust* şi versuri de Goethe pot fi ascultate periodic, în cadrul emisiunii radiofonice „Moment poetic". Altă emisiune radiofonică — „Biografia unei capodopere" — prezintă în martie 1976 geneza şi semnificaţia tragediei *Faust* de Goethe, într-o expunere de Nicolae Balotă, iar în februarie 1978, „biografia" *Suferinţelor tînărului Werther* (scenariu de Elza Grozea).

În primăvara anului 1975, Aurel Rău se reculege la *Cripta Goethe-Schiller* — „I-au aşezat lîngă-olaltă pe marii prieteni,/ Ca să-şi poată vorbi în linişte de proiecte viitoare,/ destin,/ simetrie..." Poetul recurge la un moto din Goethe, pentru a-şi justifica acest jurnal de călătorie poetic, care e volumul *Cuvinte deasupra vămii* (Editura Eminescu, 1976): „Lumea e atît de mare şi de bogată, iar viaţa atît de felurită, încît prilejuri pentru poezii n-au să lipsească. Trebuie toate să fie însă poezii ocazionale". Un alt poet din aceeaşi generaţie, A. E. Baconski, vizitînd în martie 1972 oraşul Frankfurt pe Main, pătrunde în casa Goethe, fără emo-

ție, dar lîngă pupitrul poetului reflecția sa devine aproape pioasă : „S-au scris aici, de bună seamă destule pagini ilustre. Și lemnul a primit pe totdeauna vibrația sacră pe care o au viorile marilor vrăjitori ai sunetelor : poți auzi în preajma unei asemenea mobile o întreagă lume de armonii, cuvinte născîndu-se și murind, imagini alcătuindu-se, trecînd ca pe un ecran invizibil, ochi, mîini, capete, gesturi impenetrabile, măști, armuri, o întreagă panoplie de personaje ale vieții și operei lui te privesc invizibile, insinuîndu-și taina existenței și morții lor, ca pe o înțelepciune tulburătoare și zadarnică... Aici e aproape cu neputință să rămîi impasibil, fie și numai simțind tensiunea gîndirii lui, sortită, se pare, să fascineze spiritele ajunse la cumpăna senectuții... Îmi aduc aminte de Blaga bătrîn, cînd revenea dintre umbrele anxioase ale lui Rilke spre Olimpul goethean, conjuncție stranie a iluminismului cu Elada himerică, apocrifă ce-i bîntuia pe marii germani ai veacului 18. Poate că e un periplu firesc... Poate că la bătrînețe trăiești sub zodia lui Goethe un spasmodic efort de a respinge degradarea și moartea, încercînd să reparcurgi un ciclu ireversibil, printr-o religie a luminii și echilibrului, care să-ți poată alimenta, ultima aventură și să-ți inoculeze suprema învățătură a eșecului." (*Frankfurt am Main*, în *Magazin*, nr. 754, 18 martie 1972, p. 3.)

Alți scriitori și critici români, despre Goethe, în anii cei mai apropiați : „Poetul constelației fericite nu se simțea rupt — precum atîția după el — de un vid căscîndu-i-se sub picioare, ci necontenit întărit prin atingerea unui miez ferm, a unui sîmbure infinitesimal dar dur, un fel de ultimă instanță, salvatoare. El nu se află necontenit în miezul lucrurilor — cum spunea cineva —, ci contemplă acest miez într-însul, în lume, *vede* clipa trăită prin simțuri, simțire, dilatîndu-se în eternitate." (Nicolae Balotă, *În curtea lui Goethe*, în *România literară*, nr. 13, 17 martie 1975, p. 20.) ; „Dar ce este viu este și etern și astfel Goethe, ca oricine plasat în eternitate, deși încheiat mai mult ca oricine ca operă, este un etern precursor. Însă viața înseamnă varietate, de aceea Goethe a fost dușmanul oricărei mărginiri, de

orice natură ar fi fost ea, și a creat conceptul de „literatură universală»". Bigotismul naționalist i-a fost străin, iată sursa, una din sursele măreției pe care a adus-o patriei sale. Însă cine-ar spune că Goethe «n-a fost patriot german» ar fi ridicol, pentru că Germania însăși, însemnînd Europa, înseamnă și Goethe." (Alexandru Ivasiuc, *Thomas Mann despre Goethe*, în *România literară*, nr. 30, 24 iulie 1975, p. 7.) ; „Operă de îndelungată gestație literară, *Wilhelm Meister* constituie replica unui spirit enciclopedic modern, dată epocii sale. Înseși implicațiile sale utopice reprezintă o deschidere spre viitor, multe deziderate, exprimate la timpul său de Goethe, devenind astăzi în mod paradoxal adevărate drame ale lumii moderne (...) Acceptat în muzeul imaginar al literaturii, *Wilhelm Meister* a devenit astfel o operă a tuturor timpurilor." (Romul Munteanu, *Postfață* la *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, p. 390.) ; „A înnobilat pămîntul pe care i-au trecut pașii. Dorind să lase națiunii sale o moștenire pe măsura meritelor ei, Johann Wolfgang von Goethe a dăruit poporului său mai mult, infinit mai mult decît un muzeu, mai mult decît un oraș, — și, — așa cum se spune — «Weimarul este al lui Goethe», al aceluia care a înălțat la rangul frumuseții absolute unul din locurile cele mai potrivite vastității spiritului său. Ager și sever, ochiul lui Goethe urmărește și astăzi tot ceea ce a lăsat, cu credința că timpul va avea grijă să ocrotească tot ceea ce a adunat și a creat într-o viață." (Ioana Diaconescu, *Mărturia unui oraș*, în *România literară*, nr. 26, 29 iunie 1978, p. 24.) ; „Dincolo de marele ei suflu dramatic, tragedia lui Goethe se sprijină, corporal, pe un sistem întreg de modalități lirice, ale cărui țesuturi impecabile — unitare în sine — au un comportament oarecum autarhic în economia ansamblului (...) Pentru a da glas tuturor simțămintelor, Goethe a recurs la tot ceea ce istoria poeziei a cunoscut pînă la el. O sumă uluitoare de mici capodopere lirice punctează, astfel, în mod cu totul particular, marele corp lirico-dramatic al tragediei, ca un sistem de celule vocale fosforescente, asigurîndu-i licărul melodic neîntrerupt." (Ștefan Aug. Doinaș, *Faust*, în *România*

*literară*, nr. 39, 28 septembrie 1978, p. 20—21.) ; „Ceea ce admir, iarăși și iarăși, ori de cîte ori iau în mînă *Die Wahlverwandtschaften* este desenul pur, este liniștea trăsăturilor, seninătatea vocii povestitoare, sînt toate acele apanaje ale unui echilibru, ale unei moderații, ale unui canon mijlociu uman, ale unei sublimități a mediocrității burgheze, a fericirii domestice, a unei *Kultur* a afectelor bine temperate care apar în legătură cu acest roman, fie că-l privim în desfășurarea fabulei sale, ori în aceea a discursului său, fie că-l considerăm sub specia expresiei, a tonului narațiunii, a perspectivei povestitorului (...) Dar în acest potolit paradis al gesturilor și al cuvintelor se strecoară tot dintru început, ca un abur abia simțit, o neliniște subtilă. Am numi-o neliniște existențială, lipsită de motive și obiect, dacă Goethe n-ar fi orientat mai degrabă spre planurile cosmologice decît cele ontologice. Neliniște pe care o artă mai rafinată chiar decît aceea a temperării continui a expresiilor, o artă a sugerării maleficiilor, o stîrnește se insinuează ca o demonie subadiacentă în interstițiile ordonatului edificiu cuvîntător (...) Liniște și neliniște, din ambiguitățile acestei narațiuni izvorăsc voluptățile pe care ea ni le oferă.“ (Nicolae Balotă, *Neliniștitorul Goethe*, în *România literară*, nr. 50, 14 decembrie 1978, p. 20.) ; „Werther poate oferi un subiect copios sociologilor literaturii și distincției dintre succes și semnificație ; cum se vede, nu semnificația adevărată (prea profundă spre a fi sesizabilă) îi explică succesul, ci o interpretare superficială, dar care răspundea la rîndul ei unor nevoi reale ale sufletului european de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea (...) *Afinitățile elective* e o carte mult mai matură (...) Pedagogia lui Goethe (exprimată de unul din personaje) e simplă și se edifică pe noțiuni precum natural, sănătos, nobil-uman, absența patologicului (dar nu și a patosului). Și totuși, ce se alege, în roman, din ea : o dezordine fatală, în care pare a avea dreptate capricioasa Luciane. Unde să căutăm cauza tuturor nefericirilor ? Cine greșește ? E de vină încălcarea legii naturale sau, din contră, supunerea oarbă la ea ? *Afinitățile elective* conțin riscul conflictului, dezordinii și

tragediei." (Nicolae Manolescu, *Patosul și ordinea*, în *România liberă*, nr. 10 639, 10 ianuarie 1979, p. 2.)

În vreme ce scriem aceste pagini, o nouă versiune românească a lui *Faust* ia ființă prin pana lui Ștefan Augustin Doinaș (v. *România literară*, nr. cit., și *Luceafărul*, nr. 25, 24 iunie 1978, p. 8). Fragmentele publicate confirmă la prima vedere declarația poetului că traducerea sa „beneficiind din plin de învățătura celor anterioare — ar vrea să fie mai atentă tocmai la viața estetică a acestor forme lirice (de la tropul izolat al unui vers, la tropul global al unei poezii), ca la atîtea guri inimitabile ale unor Mume poetice".

S-ar părea că titlul ultimului capitol al cărții noastre, parafrazat după o propoziție a lui Goethe *(Shakespeare und kein Ende)* nu e fără acoperire.

## ÜBERBLICK

Die vorliegende Arbeit behandelt aus dem Blickwinkel der rumänischen Kulturgeschichte deren Beziehungen zu Goethes Schaffen unter sämtlichen Aspekten: Rezeption des Werkes mittels Übersetzungen, Durchdringung und Auslegung in Studien. Einfluß auf die rumänische Kultur. Obwohl innerhalb der Arbeit die Literatur den weitaus größten Raum einnimmt, haben wir doch sowohl hier als auch im Titel den Terminus „Kultur" gewählt, da wir auch nichtliterarische Schriften Goethes einbeziehen, die ihren Niederschlag in der rumänischen Ästhetik, Philosophie und Pädagogik gefunden haben. Der Stoff ist chronologisch angeordnet, weil dadurch deutlicher hervorgehoben werden kann, daß der natürliche Charakter der betreffenden Beziehungen und ihr fruchtbarer Einfluß als innere Notwendigkeit für eine bestimmte Epoche zu erklären ist und nicht als irgendwelche Nachahmungstendenz.

Das relativ spät erwachte Interesse dar Rumänen an Goethe hat verschiedene Gründe, nicht, zuletzt jenen, daß die rumänische Kultur sich mehr von der französischen angezogen fühlte infolge der bestehenden Verwandtschaft der beiden Völker nach Herkunft und Sprache und wegen der Übereinstimmung ihrer sozial-politischen Ideale im vorigen Jahrhundert. Dadurch wird erklärlich, daß in einer gewissen Zeitspanne der Kontakt zu Goethes Werk über das Französische vermittelt wurde. Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß aus der großen deutschen Literatur der Freiheitsdichter Schiller Goethe vorgezogen wurde, da sein lyrisches und dramatisches Werk die rumänische Seele in einer Zeit der Unterdrückung und der Rechtlosigkeit unmittelbarer ansprach.

Nach einigen Vorstellungen Goethescher Dramen in der Originalfassung, die 1812 von einer deutschen Truppe in Bukarest gegeben wurden, erhählt das rumänische Publikum Informationen über Goethe und seine überragende Bedeutung durch einen Artikel, der 1832 anläßlich seiner Beisetzung erschienen ist und wo auch etliche Verse aus *Hermann und Dorothea* in rumänischer Sprache zitiert werden. Von da an wird Goethe bei den verschiedensten Gelegenheiten in Artikeln und Gedichten als bedeutender Dichter erwähnt. Die rumänischen Zeitschriften beginnen, zuweilen auf ganzen Seiten, Fragmente aus den *Gesprächen mit Eckermann*, Maximen und Reflexionen zu veröffentlichen, die wegen ihrer Übereinstimmung mit den ästhetischen und ethischen Grundsätzen der betreffenden Zeit ausgewählt werden. Im vierten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts übersetzt der Dichter Iancu Văcărescu ein kurzes Bruchstück aus *Faust* (eine Replik des Erdgeistes) und 1840 erscheint die erste Übersetzung der *Leiden des jungen Werthers*, deren Einfluß sich in etlichen rumänischen Romanen der folgenden Jahrzehnte bemerkbar macht mit Nuancierungen, die für die revolutionäre Orientierung der rumänischen Literatur um 1848 bezeichnend sind; die Idee des Selbstmordes wird zurückgewiesen und der passive Sentimentalismus zur Behauptung einer aktiven Lebenshaltung hingelenkt. Die Art, in welcher der Dichter Dimitrie Bolintineanu Nachklänge aus *Faust* (erster Monolog, die Ballade *Der König in Thule)* aufnimmt und in historischen Poemen darauf eine Replik gibt oder wie der bedeutendste Dichter seiner Generation, Vasile Alecsandri, das Mignon-Motiv in seinen vaterländischen Versen verarbeitet, ist ebenfalls exemplarisch für den Assimilierungsprozeß entlehnter Elemente und entspricht der militanten Orientierung der rumänischen Romantik.

Eine Annäherung an Goethe wird im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts in besonderer Weise durch die literarische Gesellschaft „Junimea“ gefördert, da der Olympier für ihren Mentor, Titu Maiorescu, in seiner Jugend Vorbild seiner eigenen Persönlichkeitsentwicklung und später Leitbild für sein öffentliches Wirken war. Es besteht tatsächlich zwischen Maiorescu, dem Begründer der wissenschaftlichen Kritik in Rumänien und bedeutenden Wegweiser zur Entwicklung von Literatur und Kultur in seiner Zeit, und dem Schöpfer des *Faust* eine durch sprechende Beweise belegbare Art von Wahlverwandtschaft, was

uns auch veranlaßt hat, dieser Persönlichkeit ein gesondertes Kapitel einzuräumen. Eben durch Maiorescu, aber auch weil zahlreiche Literaten aus seinem Kreis in Deutschland studiert haben, gelingt es der „Junimea", wesentlich zur besseren Kenntnis deutscher Literatur und Kultur in Rumänien beizutragen. Ihre Mitglieder übersetzen lyrische und epische Dichtungen von Goethe und manche ihrer eigenen Schriften stehen unter dem Einfluß Goethescher Vorbilder. Noch kurz vor Gründung der Gesellschaft übersetzten und veröffentlichten zwei ihrer späteren Mitglieder, V. Pogor und N. Skelitty, die erste rumänische Prosafassung von *Faust I* (1862). In den darauffolgenden Jahren erscheinen sowohl in Zeitschriften als auch in Einzelbänden immer mehr Übersetzungen von Goethes Gedichten und Dramen. Diese oft recht bescheidenen Arbeiten tragen dazu bei, dem rumänischen Publikum das mannigfaltige Werk des großen Dichters näherzubringen und bereiten den Weg zu besseren Leistungen. Im bekannten Disput über Stellung und Aufgabe der Kunst in der Gesellschaft, der in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts entbrennt, werden immer wieder Meinungen Goethes und Beispiele aus seinem Werk als Argumente ins Feld geführt. Hervorzuheben ist auch, daß zu einer Zeit, da Goethe in Deutschland von gewissen literarischen Kreisen der Vorwurf politischer Indifferenz gemacht wird, sein Werk in Rumänien die vorbehaltlose Zustimmung jener Kulturschaffenden findet, die der Arbeiterbewegung verbunden sind und zu denen auch der materialistische Kritiker und Theoretiker der Tendenzliteratur C. Dobrogeanu-Gherea gehört.

Besonderes Interesse verdienen die Beziehungen des rumänischen Nationaldichters Mihai Eminescu zum Werke Goethes; er hat Gedichte des Titanen übersetzt und Anregungen aus dessen Werk für sein eigenes Schaffen empfangen. Im betreffenden Kapitel werden auch manche fälschlich angenommene Analogien zwischen dem Werke Eminescus und dem Goethes kritisch untersucht; gleichzeitig sind wir bemüht nachzuweisen, daß zwischen den beiden oft recht unterschiedlichen Dichterpersönlichkeiten doch eine bestimmte Parallele besteht sowohl durch strukturelle Eigenschaften als auch wegen der bestimmenden Funktion, die jeder innerhalb ihrer Nationalkultur zukommt.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts erscheinen zahlreiche Übersetzungen und Kommentare zu Goethes Werk;

diese haben wir anhand statistischer Daten zu veranschaulichen gesucht und die bedeutenderen Arbeiten hervorgehoben. Anliegen dieser Arbeit ist nicht, ein Inventar sämtlicher Titel aufzustellen, sondern din Hauptlinien in der fortschreitenden Rezeption und Auslegung von Goethes Werk aufzuzeigen. Selbstverständlich haben wir dabei auch die Qualität der Beiträge bewertet. Im Jahr 1899 wurde Goethes 150. Geburtstag in Rumänien gefeiert, wenn auch nicht in dem Ausmaß, wie in anderen Ländern. Dennoch muß der Moment erwähnt werden, weil die rumänischen Literaten bei dieser Gelegenheit in bezeichnender Weise gegen die aus Goethes eigenem Vaterland gegen ihn erhobene Anschuldigung der Imoralität protestiert haben.

Zu Beginn unseres Jahrhunderts kann ein realer qualitativer Sprung in der Rezeption von Goethes Werk verzeichnet werden sowohl auf dem Gebiet der Übersetzungen als auch in der Exegese. Jetzt erscheinen zahlreiche Übersetzungen von Gedichtanthologien und nicht weniger als fünf im allgemeinen gute Versionen von *Hermann und Dorothea*, diesem Epos, das in Rumänien ebenso beliebt ist wie *Die Leiden des jungen Werthers*. Es muß erwähnt werden, daß die Verfasser der Vorworte bei der Analyse des Epos immer wieder auf den moralischen Gehalt und die sich daraus ergebenden erzieherischen Schlüsse hinweisen. Dieselben Bemühungen können auch bei den Kommentatoren des Romans beobachtet werden. Einen Fortschritt auf dem Gebiet der Übersetzungen bedeutet auch die Neufassung in Versform von Dramen, die bis dahin nur in einer Prosanachdichtung vorlagen. Das ist auch der Fall von *Faust I*, der 1906 von Ion Gorun im Originalversmaß übersetzt wird. Zwei Jahre später erscheint das Werk in einer neuen Prosafassung. Diese Übersetzungen des Epos und des Romans werden jahrzehntelang immer wieder neu aufgelegt, was beweist, daß Nachfrage bestanden hat. Goethes Einfluß macht sich sowohl in den Dichtungen einiger Poeten als auch in dramatischen Werken geltend. Von den Übersetzern aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg ist vor allem der Dichter St. O. Iosif zu erwähnen, der unter anderem den *Zauberlehrling*, *Die Laune des Verliebten* und Fragmente aus *Faust* ins Rumänische übertragen hat. Goethes Einfluß wird aber auch in Iosifs Originaldichtung deutlich. Ein anderer Vertreter derselben Generation, Panait Cerna, hat *Prometheus* meisterhaft übersetzt und eine gute Studie über *Faust* veröffentlicht. Mehrere andere von Germanisten und Literaturkritikern

geschriebene Aufsätze tragen zur Verbreitung und Erläuterung von Goethes Werken bei. Es handelt sich hier meist um Popularisierungsschriften, die hauptsächlich auf deutsche Quellen zurückgreifen, aber auch manche selbständige Ergänzungen bringen.

Kurz nach dem ersten Weltkrieg verhindert auch eine gewisse begreifliche Animosität gegenüber dem früheren Gegner und Okkupanten nicht eine Neubegegnung mit Goethe. Dazu kommt es zuerts durch Maximen und Reflexionen. Die Rumänen erkennen in Goethe einen weisen Denker, der berät und anleitet. Dadurch wird auch das Interesse der Übersetzer erklärlich für einige Zykeln wie: *Sprichwörtlich Epigramme*, *Xenien*. Am beliebtesten waren lange Zeit die Gedichte: *Trost in Tränen*, *Meeres Stille*, Liedre des *Harfenspielers*, *Mignon*-Lieder und die Balladen: *Der Fischer*, *Der König in Thule*, *Der Sänger* und *Erlkönig*. *Iphiginie auf Tauris* erscheint ebenfalls in einer neuen rumänischen Fassung. Das Tierepos *Reineke Fuchs* wird erstmalig in einer Bearbeitung für die Jugend ins Rumänische übersetzt. Das bedeutendste Ereignis dieser Epoche ist aber die 1926 veröffentlichte erste vollständige Übersetzung der Tragödie *Faust* durch den Poeten I. U. Soricu, die nicht ohne Irrtümer und oberflächliche Formulierung einiger Abschnitte doch verdienstvoll ist. Zugleich mit den literarischen Werken werden jetzt auch Memoiren und wissenschaftliche Schriften Goethes übersetzt, so *Kampagne in Frankreich 1792* und *Zur Farbenlehre*. Übrigens wurde Goethes wissenschaftliche Tätigkeit auch vorher nicht übergangen. Bei den Goethe-Studien kommt jetzt als neue Note die vollständige Loslösung von fremden Quellen und die Behandlung seines Dichtens und Denkens aus ganz neuen Blickwinkeln hinzu, die zuweilen betont kritisch orientiert sind, während andere ihn bewundernd verehren. So beurteilt beispielsweise N. Iorga den Urheber der *Leiden des jungen Werthers* und der Dramen als der französischen Kultur zu stark verpflichtet und dadurch zu wenig original, weil das nationale Spezifikum in seinem Werke nur ungenügend hervortritt. Dagegen sieht Lucian Blaga in Goethe einen schöpferischen, erneuernden Geist und tiefen Denker. Unter den ersten Büchern des gleichermaßen bedeutenden Dichters und Philosophen Blaga gibt es zwei Arbeiten, die beide Goethischen Themen gewidmet sind: *Fenomenul originar* (Das Urphänomen) (1926) und *Daimonion* (1930). Die seinerzeit von Goethe in seine naturgeschichtlichen und

physikalischen Forschungen eingeführte Methode des Urphänomens überträgt der rumänische Philosoph auf das Gebiet des Geistes und macht es zu dem überwundenen Ausgangspunkt für sein eigenes umfassendes philosophisches System. Später wird Lucian Blaga eine Selbstbiographie schreiben, deren Anlage in großen Zügen ihrem meisterhaften Vorbild *Dichtung und Wahrheit* folgt und wird die rumänische Literatur mit der besten Nachdichtung des *Faust* bereichern. Eine weitere Neuheit in der Goetheforschung bildet die Bewertung der aus dem Kontakt der rumänischen Literatur zum Werke Goethes erwachsenen Ergebnisse. In dieser Hinsicht nützliche Arbeiten veröffentlichen I. E Torouţiu und Ion Gherghel. In den Bänden *Goethe la români* (Goethe bei den Rumänen) (1931) wirkt Gherghel nicht nur als Bibliograph sondern auch als Fachmann auf dem Gebiet vergleichender Literaturwissenschaft.

Das Goethe-Zentenarium (1932) wurde auch in Rumänien mit einer von derartigen Veranstaltungen bis dahin unübertroffenen Beteiligung begangen. Sämtliche Kulturinstitutionen des Landes, von der Akademie bis zu Schulen verschiedensten Grades, die politischen Tageszeitungen und die literarischen Zeitschriften, und außer den Schriftstellerverbänden auch die der Ärzte, Pädagogen etc. waren vertreten. Es gab kaum einen Kulturschaffenden, Schriftsteller, Kritiker, Literarhistoriker oder Publizisten, der sich nicht verpflichtet fühlte, ein Wort der Verehrung auszusprechen oder zu veröffentlichen. Unter jenen, die sich an den Feierlichkeiten mit Artikeln, Studien oder Vorträgen beteiligten, erwähnen wir: N. Iorga, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Mircea Eliade und Tudor Vianu. Wie ein roter Faden zieht sich durch sämtliche Beiträge der Festveranstaltung die Idee von Goethes Gegenwartsbezogenheit als Beispiel von Ausgeglichenheit, Harmonie und hoher Menschlichkeit, das der Olympier darstellt und das äußerst lehrreich wird in einer Zeit, wo die Menschheit um ihre Zukunft bangt und sich in der Heimat des Dichters die Machtergreifung der Hitlerdiktatur vorbereitet. Der das Zentenarium in Rumänien beherrschende Geist steht in vollem Einklang mit dem in Deutschland durch Thomas Mann und Ricarda Huch oder in Frankreich von André Gide und Paul Valéry vertretenen. Das Jahr 1932, das auch mit der Erfüllung eines Jahrhunderts seit der ersten Erwähnung Goethes in der rumänischen Presse zusammenfällt, bedeutet zugleich den Höhepunkt an Äußerungen der Wertschätzung für das Werk und

die Persönlichkeit des Dichters. Eine Gedichtanthologie mit Übersetzungen, die unter anderen von den hervorragenden Poeten Ion Pillat und Al. Philippide gezeichnet sind, markiert eine würdige, wenn auch ungenügende verlegerische Beteiligung. In der Presse sind noch weitere Gedichtübersetzungen erschienen, darunter nicht weniger als sieben Versionen des köstlichen Kleinods *Über allen Gipfeln...*

In den darauffolgenden Jahren und während des Krieges bereichert sich die Goethebibliographie beträchtlich mit neuen Übersetzungen, sicher auch infolge der vom Zentenarium ausgegangenen Impulse: die zweite vollständige Version des *Faust* außerdem: *Egmont, Torquato Tasso, Hermann und Dorothea, Die Leiden des jungen Werthers* und die erste rumänische Übersetzung des Dramas *Götz von Berlichingen*. Einige dieser Arbeiten sind gültige Leistungen, die auch in den folgenden Jahrzehnten wieder aufgelegt werden.

Nach dem zweiten Weltkrieg tritt der Integrierungsprozeß von Goethes Werk in die rumänische Kultur in eine neue Phase, als Folge der sozialistischen Neuorientierung dieser Kultur. Der Dichter wird wie eh und je verehrt, ja man überbetont sogar eine Zeitlang den fortschrittlichen Charakter seiner Ideen. Die ideologische Klärung hat auch in seinem Fall dazu geführt, daß die realen Proportionen festgesetzt wurden; Goethe hat heute seinen genau fixierten Platz im Bewußtsein der Rumänen, unter den größten Meistern des Wortes, als ein erneuernder und umfassender Geist, als imponierende Renaissancegestalt, die in vieler Hinsicht ihrer Zeit vorausgeeilt ist, sich andererseits aber auch ihrer Konvenienz gefügt hat.

Das System der Staatsverlage, das auch bei der Übernahme großer Werte aus der Universalkultur eine planmäßige Perspektivtätigkeit ermöglicht, sichert auch Goethes Werk eine bisher nie gekannte Verbreitung. Gleichzeitig mit der Verwertung guter älterer Übersetzungen wird mit der Veröffentlichung neuer Nachdichtungen begonnen, von Werken, die zum Teil schon lange auf ihre rumänische Fassung warten, wie: *Dichtung und Wahrheit, Wilhelm Meister, Wahlverwandtschaften, Reineke Fuchs, Italienische Reise.* Außerdem erscheinen *Gespräche mit Goethe* von J. P. Eckermann, und verschiedene Sammlungen und Anthologien: *Goethe despre literatură și artă* (Goethe über Kunst und Literatur), *Gîndirea lui Goethe în texte alese* (Goethes Ideen in ausgewählten Schriften), *Maxime și reflecții* (Maximen

und Reflexionen), *Corespondența Schiller-Goethe* (Der Briefwechsel Schiller-Goethe). Der Roman *Die Leiden des jungen Werthers* und die Dramen werden in besseren Versionen wieder veröffentlicht. *Faust* erscheint in zwei neuen Übersetzungen und eine dritte wird gegenwärtig vorbereitet. Der Lyriker Goethe hat in einigen der hervorragendsten zeitgenössischen rumänischen Dichtern ergebene Interpreten gefunden, von denen wir Lucian Blaga, Al. Philippide, Maria Banuș und Ștefan Augustin Doinaș erwähnen. Man kann behaupten, daß das große Korpus vom Werke Goethes in rumänischer Sprache größtenteils verwirklicht ist. Die Neuausgaben und die Neuauflagen der letzten Jahrzehnte ergeben insgesamt fast eine Million Exemplare.

Das Werk Goethes bildet den Gegenstand einiger Monographien so wie zahlreicher Studien und Aufsätze, die nicht nur von Kritikern und Literarhistorikern sondern auch von Schriftstellern und Philosophen gezeichnet sind. Wesentliche Beiträge sind Persönlichkeiten wie: Tudor Vianu, G. Călinescu, C. Noica und Eugen Barbu zu verdanken. Das sehr interessante Buch von C. Noica *Despărțirea de Goethe* (Die Trennung von Goethe), ein Essay origineller und subtiler philosophischer Analyse, enthält eines der überzeugendsten Plädoyers zugunsten einer tiefschürfenden Kenntnis von Goethes Schaffen durch direkte Lektüre des Gesamtwerkes. Hier ist noch zu erwähnen, daß das rege Interesse von allen Generationen rumänischer Kulturschaffender und Leser an Goethe auch in Theateraufführungen und Rundfunk- und Fernsehsendungen zum Ausdruck kommt.

Die Beschäftigung mit Goethe, wie auch die mit anderen hervorragenden Autoren der Weltliteratur, hat für die rumänische Kultur eine Unterstützung auf ihrem Weg zur Selbstfindung und zur Herausbildung ihres unverwechselbaren Profils bedeutet. Dieses und die Überzeugung, daß Goethes Werk auch weiterhin eine lebendige und fruchtbare Kraft bleibt, bildet die Schlußfolgerung unserer Arbeit, die wir unserer Meinung nach überzeugend argumentiert haben, indem wir das gesamte, bis heute verfügbare bibliographische Material durchgegangen sind und die Kriterien der Literaturkritik und der Literaturgeschichte mit der Methode der vergleichenden Literaturwissenschaft verknüpft haben. Deshalb scheint es angebracht, das Schlußkapitel mit der Paraphrase eines Satzes von Goethe zu überschreiben: Goethe und kein Ende.

## INDICE DE NUME

# CUPRINS

Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

*Bun de tipar* 17.IV.1980
*Coli ed.* 25,78 *Coli tipar* 28,50

Tiparul executat sub comanda nr. 4119 la
Întreprinderea poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România



**În seria „CONFLUENȚE" au apărut:**

Nicolae Balotă — *Arte poetice ale secolului XX*

Alexandru Duțu — *Cultura română în civilizația europeană modernă*

Mihai Apostolescu — *Ion Creangă între mari povestitori ai lumii*

Liviu Petrescu — *Romanul condiției umane*

Elvira Sorohan — *Cantemir în cartea ieroglifelor*